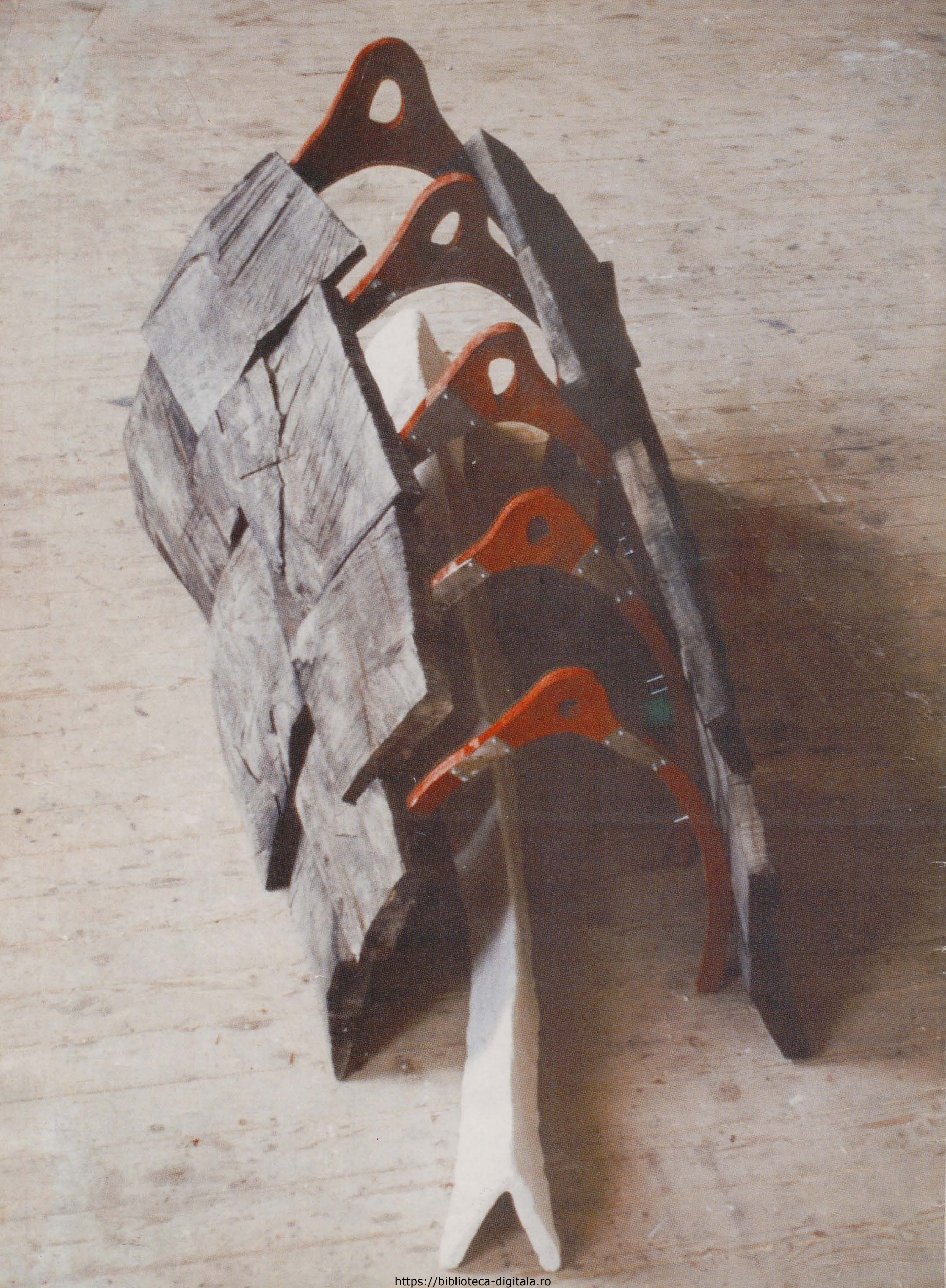
5/92

# ARTa

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

# SUMAR

5/1992


## DOCUMENTA 9 — 2

În căutarea Documentei — Călin Dan
Looking for Documenta

Prolegomene la Documenta 9 — Amelia Pavel
Prolegomena for Documenta 9

Între Bacon și Beuys — Alexandru Chira
Between Bacon and Beuys

## MIRCEA FLORIAN — 15

Săritul în ochi e mai dureros decît săritul în ureche (interwiew) — Călin Dan
To strike the Eye is more painful than to strike the Ear

## MARCEL BUNEA — 21

Der Fleck der nicht fleckt — Gheorghe Iova

Demolarea ideilor fixe (interview) — Călin Dan
Weaping away the Fixed Ideas

## GHEORGHE RASOVSZKY — 25

Haosul îmi este un soi de program — Călin Dan
The Chaos as a Programme (interwiew)

## RODICA BUŞTIUC — 31

O victorie suspendată — François Pamfil
A Suspended Victory

## STASIS — 35

Stop and go — Herbert Jochmann


Coperta / Cover II - Rodica Buştiuc, Punte / Bridge

BIBLIOTECA

Aachen 1992 Foto: Călin Dan


ARTa C.A. Rosetti 39 P.O. Box 13-80
București - România
Tel.401-6.13.13.80 Fax:401-3.12.10.08.

Editor: Ministerul Culturii / the Ministery of Culture

Redactor şef / Chief Editor:
Călin Dan
Redactori / Editorial Staff:
Theodor Redlow, François Pamfil
Grafica / Graphics:
Dan Mihălţianu
Fotoreporter / Photography:
Iosif Kiraly
Corectura / Proof reading:
Ileana Savu
Administrator / Administration:
Claudiu Teodorescu

Apare cu sprijinul fundaţiei Soros
şi al Guvernului României - Departamentul Informaţii
With a support from the Soros Foundation and
the Romanian Government - the Department of Informations.

Tehnoredactare şi tipar FED

Abonamente, 6 apariţii anual (fără taxe de expediţie): 600 lei
Subscription, 6 issues per year (mailing taxes included):
32 US$ for Europe, 39 US$ for overseas
Cont în lei: ARTa - BCR-SMB 64.51.31.908
Hard currency account: ARTa - 47.21.1.16.0235.0 BCR-SMB
Se distribuie şi prin reţeaua de librării HUMANITAS

Lei 100


https://biblioteca-digitala.ro

# DOCUMENTA 9

## în căutarea documentei

**lipsa conceptului determină conceptul.** *Documenta 9* s-a constituit ca o depăşire zgomotoasă a ediţiilor precedente. Mai mulţi artişti, mai mulţi bani, spaţii mai vaste - anunţau agresiv telegramele de presă. S-ar putea spune că e vorba despre un fenomen inflaţionist, dar ce e mai caracteristic pentru aceste timpuri decît inflaţia! Unii au deplîns *lipsa discuţiilor de lucru între organizatori şi artiştii invitaţi.* Alţii au remarcat *atmosfera relaxată a expunerii... energia degajată de lucrări şi de organizare, dătătoare de speranţe.* Presa defavorabilă de care s-a bucurat *D 9* nu mi se pare relevantă, dat fiind *non-conceptul* promovat de comisar. Cred că doar în lumina următoarei *Documenta* vom putea aprecia mai corect importanţa acesteia. Dar viitorul manifestării pare - pentru unii, cel puţin - discutabil, în urma ediţiei a 9-a.

Anonim, Kassel

foto: Călin Dan

Comisarul a jucat o carte abilă, gîndind *D 9* ca *privire subiectivă asupra lumii contemporane*, fapt ce îi permitea folosirea oricăror licenţe procedurale. La toate întrebările iritate asupra selecţiei şi expunerii, răspunsul previzibil ar fi fost: pentru că aşa am considerat eu. Cu abilitate, Comisarul a evitat această poziţie excesivă prin două metode: panotarea şi statistica.

*D 9* adoptă amorfitatea caracteristică civilizaţiei actuale. Lucrînd cu numere mari, Comisarul a preferat să substituie procedeul *eşantionului* unei decizii clar selective, lăsînd panotarea să funcţioneze în locul mult aşteptatului concept. *D 9* pare aglomerată şi imprecisă, pentru că lumea în care trăim este astfel. Această afirmaţie e doar pe jumătate falsă: lumea este aşa cum ne-o arată *Documenta,* dar *Documenta* însăşi arată aşa cum şi-a dorit-o Comisarul.

**ghidaje pentru orbi.** Principala îndeletnicire a vizitatorului *D 9* este să devină paranoic. Cuvîntul cheie pentru instaurarea progresivă a unui delir de interpretare este *instalaţia,* care transforma spaţiul dintr-o obiectivitate într-un concept nesigur. Vizitatorii aveau dificultăţi în identificarea voinţei artistice la piese care cultivau pînă la exces anonimatul. Unii, de pildă, priveau cu stupefacţie încercarea mea de a fotografia o mică antenă fixată sub plafon - lucrare semnată de Rose Finn Kelcey. Nimeni nu sesiza obsedanta prezenţă a unor forme organice înserate în corpurile de iluminat din lifturi (autor necunoscut). Chiar şi remarcabila lucrare a lui Franz West (*Caravanserai*) era considerată de anumiţi experţi un simplu teatru în aer liber, destinat unor manifestări auxiliare. Invers, orice intervenţie vizuală în complicatul peisaj al oraşului era suspectată de apartenenţă la cîmpul dilatat al artei. Obiecte fără etichetă coexistau cu etichete fără obiect.

*D 9* a pus în mişcare o imensă acţiune de tip etnografic, participările anonime fiind confiscate zilnic de către administraţia *Documentei,* depăşită uneori de acest fenomen perturbator. Existenţa acestei *off-Documenta* demonstrează, dacă nu intuiţiile pe termen lung ale comisarului, cel puţin deplina lor funcţionare în contextul dat. O numeroasă categorie de producători de artă au adoptat *obiectul anonim neo-dadaist* ca purtător al expresiei de sine. Numele nu au importanţă, pentru că nu au durată.

**sînt aici!** La polul opus al acestei sofisticate prezenţe-prin-absenţă se situează lucrări deduse din îmbinarea formei minimale cu metafora conceptuală. Un fel de strigăt tăcut, exprimînd



https://biblioteca-digitala.ro

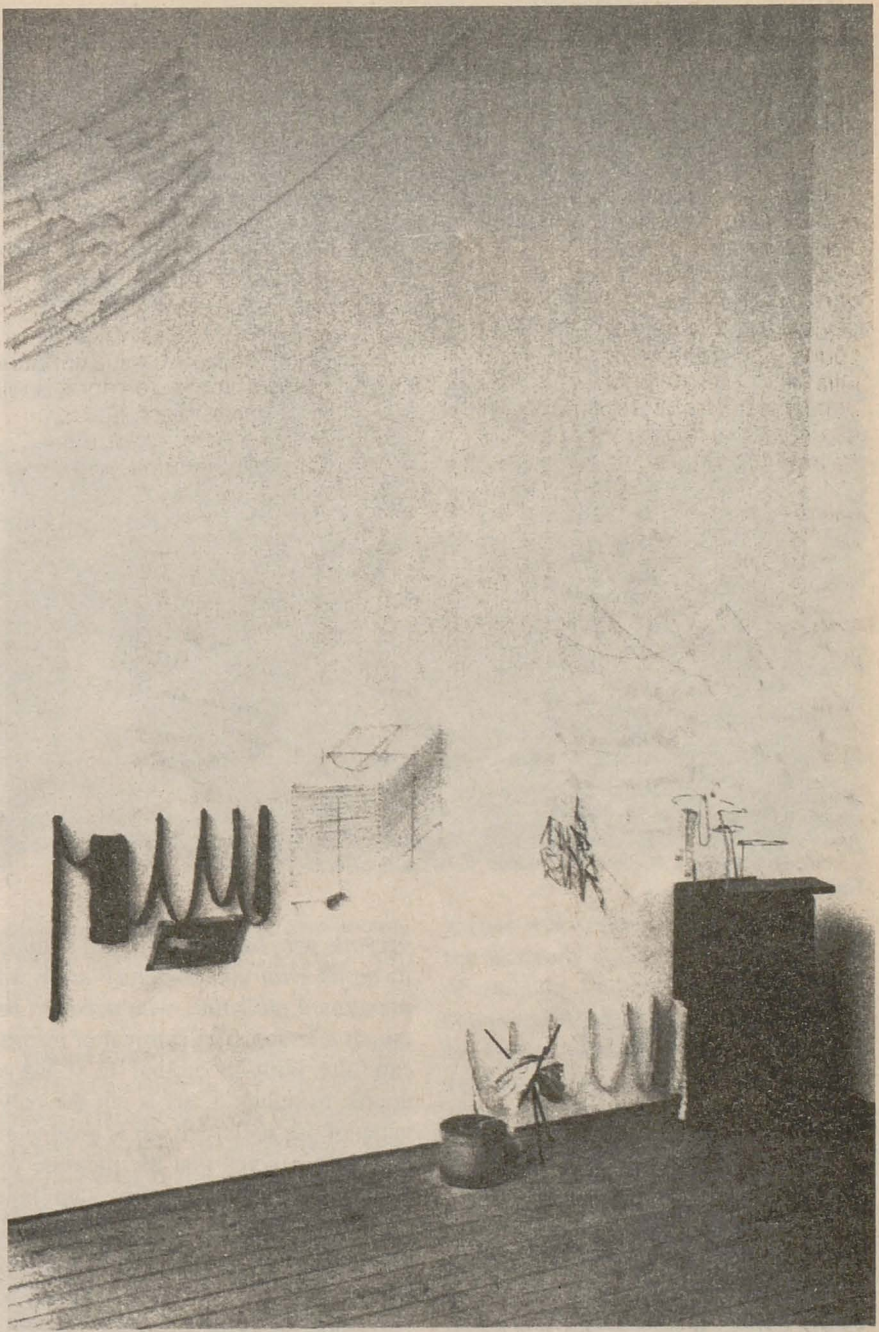
moartea artei în fundătura subiectivității egolatrice. Cam aceasta ar fi sensul celor două lifturi *instalate* de Rainer Ruthenbeck, trimițînd obsesive semnale roșii, respectiv albastre, la fiecare etaj al Muzeului Friedericianum; al picturilor minuscule pe care Lawrence Carroll le-a risipit pretutindeni, în cele mai neașteptate vecinătăți; al frescelor lui Ernest Caramelle, atît de impersonale încît se confundau cu zugrăveala.

**sacralitatae și propagandă.** Atingerea sacrului rămîne ambiția secretă a fiecărui artist, indiferent de cinismul aparent al discursului. Dar crearea unui spațiu cu destinație sacră e cu totul altceva. Iată de ce mi se pare utilă comparația între *Coborîrea în Limburi* a lui Anish Kapoor și *Closetul* lui Ilya Kabakov. Ambele lucrări foloseau spații autonome, asaltate de interminabile cozi în așteptare. Ambele exploatau efectul de șoc în fața unor situații neașteptate. Kabakov muta într-o privată întregul inventar al unei locuințe mizere. Spațiul nud al lui Kapoor amintea și el un closet oriental (sau o celulă de pușcărie). Prima instalație miza pe un efect imediat și l-a obținut din plin: mass media s-a ocupat intens de ceea ce s-a considerat drept succesul ediției. Demersul lui Kapoor, de mare rafinament optic și spiritual, avea bătaie mai lungă și a trecut neobservat. Propaganda e o școală bună, iar Kabakov, fără să fie o personalitate mai puțin intensă decît Kapoor, a știut cum să folosească sentimentul de vinovăție al Occidentului față de lumea (post) totalitară.

**arta e o problemă de situare.** De pildă în cazul lui Artschwager, cu o lucrare înghesuită între intrările la toaletă dame, respectiv bărbați. Sau Manuel Ocampo - ale cărui picturi puteau fi văzute prin ușa întredeschisă a unui depozit. O instalație liliputană a lui Hermann Pitz putea fi privită doar printr-o lentilă măritoare, undeva în pod, în camera tabloului electric general. Aceste atacuri asupra limitelor expunerii subminează deopotrivă arta și muzeul, transformate din instituții în ținte ale unui discurs anarhic dar sistematic.

Uneori spațiul însuși devine obiect artistic. Pavilionul Temporar - privit ca întreg - este mai important decît fiecare dintre piesele pe care le adăpostește. Această clădire e, de altfel, singura afirmație clară pe care Comisarul și-a permis-o în expozeul său aproximativ.

**spații virtuale.** Plimbarea e un demers important la *D 9*, ca și statul la coadă. *Documenta-Flânerie* a lui Joseph Kossuth dă una dintre limitele acestui peripatetism dilematic. Videoinstalația lui Bill Viola o furnizează pe cealaltă. Între acești doi poli ai ficțiunii - Muzeul și Imaginea Video - arta își continuă procesul autoreproductiv.



Eran Schaerf

foto: Dan Mihălțianu

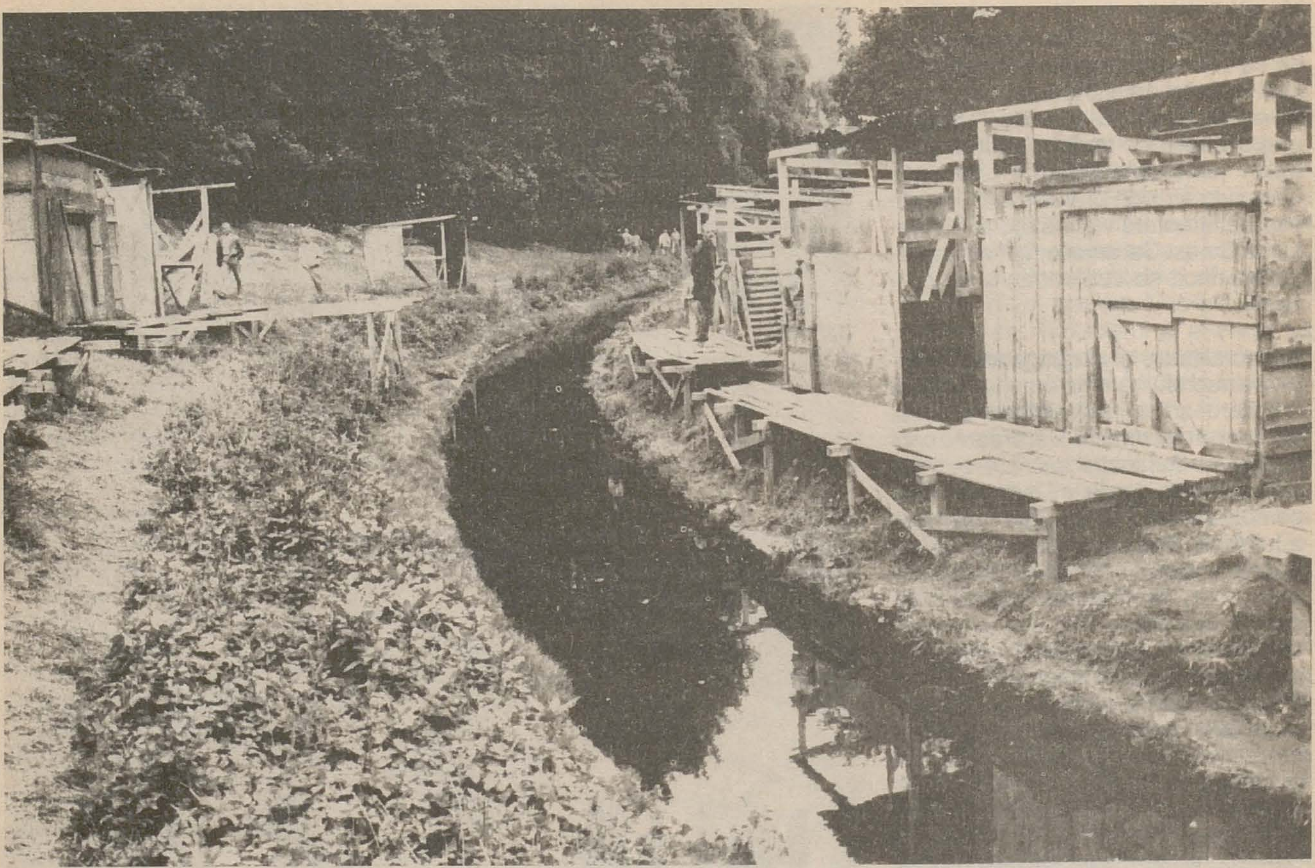
Fotografiile de pubisuri (Zoe Leonard) sau peretele de placaj al lui Heimo Zobernig, ce ar mai fi ele în afara contextului oferit de arta germană a secolului 18, adăpostită de spațiile din Neue Galerie? Niște banale dovezi ale inventivității artei contemporane. *Contextualizarea* este singura lor șansă de supraviețuire. Muzeul devine un spațiu teoretic ce trebuie umplut cu un discurs concret; sau un obiect de-construit prin intervenții conceptuale. Muzeul ca structură supusă imploziei - aceasta e concluzia artei din anii '80.

**Cîștigătorul ia tot**. Triumful (modest) în această *Documenta* aparține video- instalației. Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler sînt promotorii adevăratei fic-țiuni mistice. Bruce Neuman coagulează în jurul piesei sale de șamanism electronic întregul spațiu din Friedericianum. Aceasta ar putea fi arta anilor '90, atît de dorită (și atît de absentă) la Kassel. Galeriile par să fi înțeles semnalele venind din această direcție. Vulgarizarea ei s-ar putea să fie doar o chestiune de timp.

**Călin Dan**



https://biblioteca-digitala.ro



Tadashi Kawamata

foto: Dan Mihălțianu

# looking for documenta

**art must continue to be buried so it can rise again.** The most exciting things in Kassel are the two railwaystations - one bright new and sophisticatedly post-modern, the other old, impressive and dirty. They are in the schedule of anyone wanting to see *Documenta* (and doesn't get a car), forcing people, from the beginning, into a kind of preparatory situation. In fact, everything is preparatory in Kassel. For instance, you walk down the street, completely lost in a small, bourgeois city, asking yourself where is the Mecca of contemporary art in this greyish neighbourhood. And then, suddenly, in the courtyard of a church, among black tomb stones, you see a peculiar object - a huge glass-box, dirtyly painted white, filled with small toys. And you are released - this is a sign that you are on the good road - this is an *installation.*

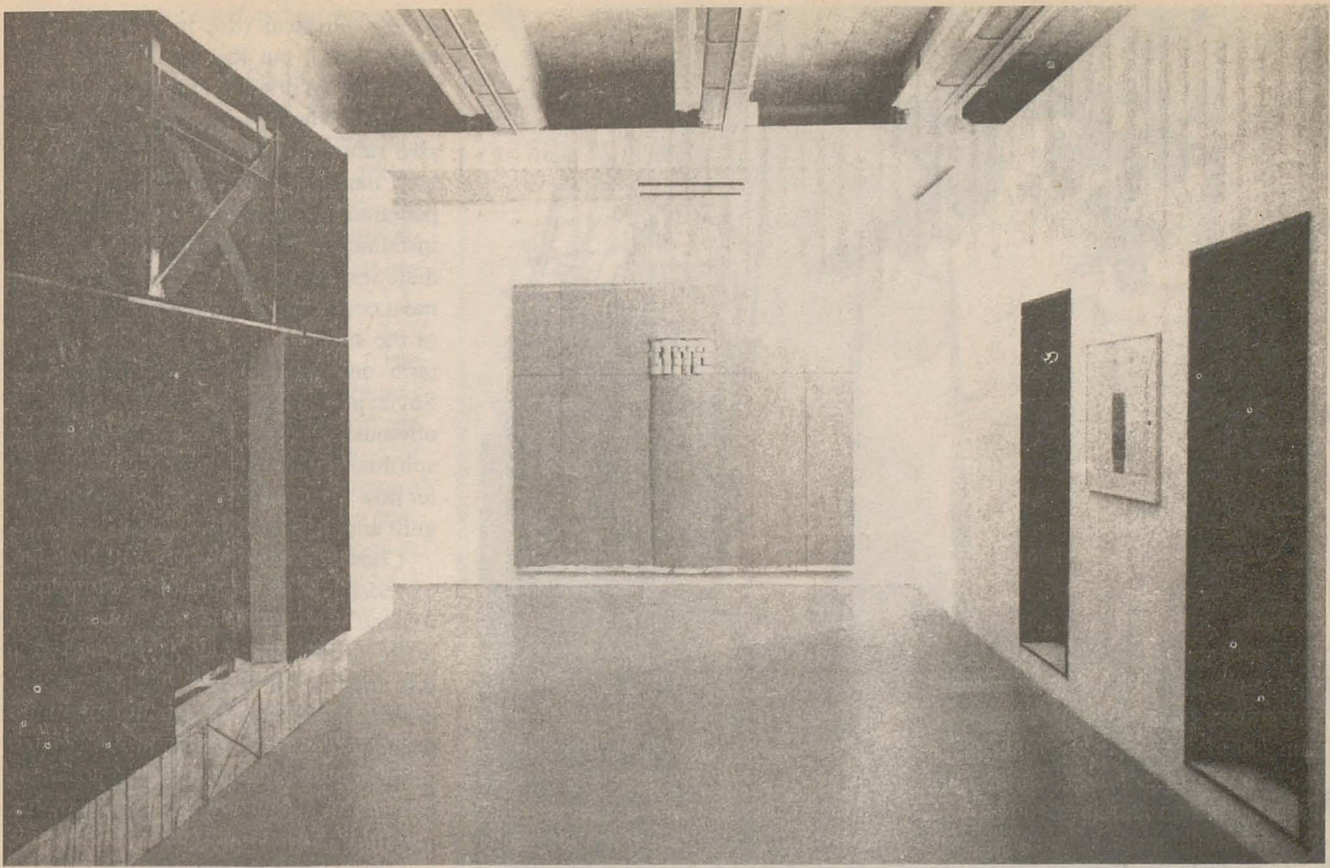
**jazz, box, baseball & fame.** *Not everyone who has difficulties in coming to terms with contemporary art is an uncultured philistine, who needs to be taught a lesson.* The carnival of events carefully built-up around *D 9* has a double meaning: 1. art is not the only value of our society; 2. art is a value at the point it gives you the pleasure of private initiative. Applauding, shouting, supporting a team, a fighter or a soloist are means to *be part of*, to have a surrogate of fame. For one second of ecstasy or for three full months of mediatisation, you are an active god. By that, the Curator's ambition and capacities to sustain endless (press)conferences and interviews are much alike the prestation of soccer or saxophone players - they are built an our nostalgia of being acclaimed, here and now. I have only one regret concerning *D 9*'s concept: that the Curator hasn't been fair enough to put a Jeff Koons' *Made In Heaven* in the Zwehrenturm instead of, let's say, Ensor, and a Warhol at the place of a Giacometti. Art as a part of the star-system is obviously the secret concept of the curator's development. Passing by the Friedrichsplatz with a map under my nose, I met a gentleman who looked familiar to me in that unfriendly town. Trying to solve that absurd mistery, I suddenly realised - it was the Curator. *God himself, walking in the crowd by the wish of God himself* (as someone described Orson Welles); but the crowd didn't seem to care much about the one who made Kassel famous for the nineth time. Baseball players have a more faithful bunch of fans.

**no concept is a concept.** *D 9* seemed to be built up under the slogan THINK BIG! More artists, more space, more money than ever. One might just say that progression means inflation; but inflation(ism) is so typical for our time! Another one might notice *the lack of working discussions between the organizers and the artists invited.* And he might be answered: *The relaxed atmosphere of the installation... and of the public, combined with the energy of both artworks and organisation, gave me the impulse to keep believing in the world.*

The bad press-review *D 9* had is not relevant, considering the *non-concept* followed by the Curator. I think that only the next *Documenta* will give the



https://biblioteca-digitala.ro



Horia Damian foto: Dan Mihălțianu

real image of this one. But *Documenta* 10 seems at this moment a project undermined by the radicalism of the 9th.

The Curator played a big card, putting himself in an appearantly paradoxycal situation. *D 9* was supposed to be a *personal statement about the world today*. From that point on, all freedoms are allowed. Why those artists selected, instead of others? Why those precise works? Why (only) those (many) countries and not some others (too)? The obvious (and simplest) answer is: because that was my will. The Curator avoided such an abruptness by two ways: display & statistics. *D 9* was shaped as a sample of our amorphous civilisation. Playing with big numbers, the curator could all the time put the *sampling* at the place of his ego (placing all affirmative gestures under the doubt of the percentage) and the display at the place of the concept. *D 9* is as it is (that means crowded and imprecise) because the world we live in is like that. And this is only half a lie - the world is how *Documenta* looks, but *Documenta* itself is as the curator wanted it to be. *The positions exhibited are practically disappearing behind the organisation.* But the organisation is so subtely chaotic, that no one is really harmed - artists, artworks, art lovers.

**guided tours for the blind.** The main activity of a visitor in *D 9* is getting paranoiac. The clue-word for that interpretational delirium is *installation*. One never knows how and if to look at objects and spaces. People had trouble in identifying an artistic willingness in Patrick Corillon's objects marking the adventures of Oskar Serti; or in the white room of Robert Terrien. Some looked puzzelled at my efforts to take a photograph of Rose Finn Kelcey's anthenna (under the roof of Documenta Halle). No one noticed the misterious lamps - with organic inserts, present in all the elevators functioning around the places (author ignored). Nothing indicated Gerhard Mertz's wall as something belonging not to the initial architecture of the Neue Gallerie's lobby. Even the *Caravanserai* of Franz West, one of the most representative pieces in Kassel, was considered by some experts as an open air auditorium for additional programs.

Symmetrically, every visual interference in the complicate landscape of Kassel was suspected of belonging to the infinitely dillated/dilluted concept of art. Lots of objects without labels competed the labels with no objects. *D 9* developed around its non-conceptual hardcore a huge amount of anonymous art, an ethnographic-like activity, whose results were removed periodically by the staff. An *off-Documenta* arised, proving, if not the long-term availability of the Curator's ideas, at least their good functioning at this very moment. An important strata of art-makers seem to adopt that *anonymous neo-dada object* as a carrier of self-expresion. Object = discourse & discourse = identity. No names needed, since no names last.

**I am here!** At the opposite of that discourse, sophisticated by absence, stay the works falling from the generous tradition of minimal form and conceptual metaphor. The mixture gives a mute, although quite desperate cry in front of an evidence - death of art in the deadend of self expression. This is all about in the red & blue elevators of Rainer Ruthenbeck, obsessionally sending deep light signals at every floor of Friedericianum. Or in the painted small pannels that



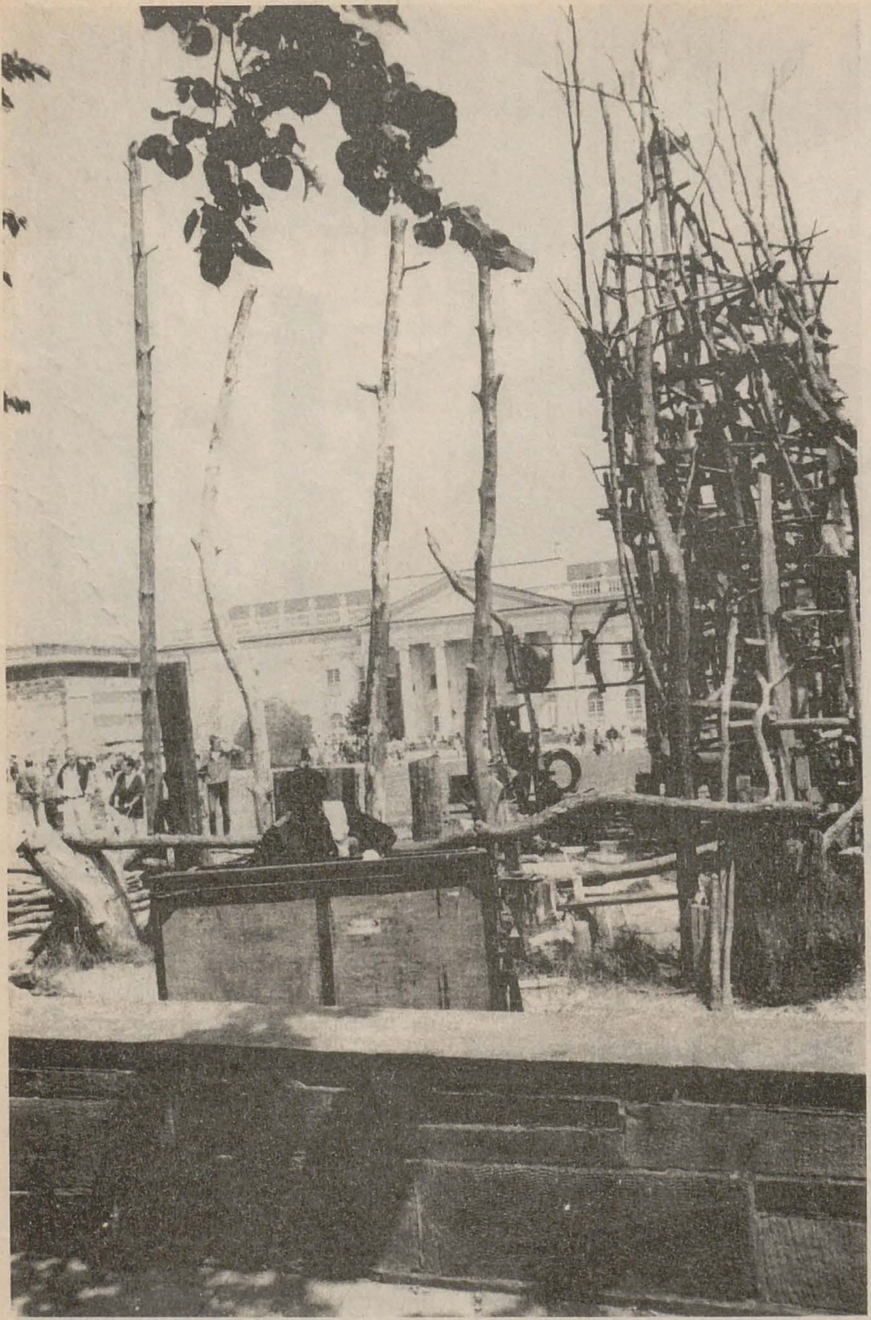
https://biblioteca-digitala.ro

mainly physical (life in a toilets-like appartment), but Kapoors's room also reminded an oriental rest-room (or prison cell). The Russian used an impressive (almost exhaustive) dusty inventory; the British-Indian - a clean space, penetrated by an optical effect. The first installation was counting on an immediate response, and it soon became the most commented and mediatized piece of the show. Kapoor's aim was a long term one and no one commented it. Soviet propaganda is a good teacher and obviously Kabakov, by no means a less spiritual figure than Kapoor, knew better how to hit the bourgeois feelings of guilt and compassion.

*Constantin Zvezdochotov, after his experience with State artists, allowed himself to be passed around as house artist for a brand of cigarettes.* Yes, but this might be for him a completely new & stimulating situation, as poverty is for westerners, as the Communist-type of propaganda techniques are of great success in those areas where they have no real meaning.

**even we are here.** As a Romanian, I felt a great relief that not only Horia Damian and his brand new installations of the '50s were attributed to my cultural background. Romania has been in Kassel, practically and symbolically speaking, printed on the map-couches of Guillermo Kuitca (an amazing example of military sources in art making) and in the red-yellow-blue painting of Jussi Niva.

**art is a matter of location.** See, for instance, the work of Artschwager, cornered between the two doors of the ladies & gentlemens' toilets. Or Manuel Ocampo's paintings in an opened storage room. The small-scale model of a town settled by Herman Pitz under the roof near the power generator, to be looked at only by a big lens. Or the packages of plastic-floor elements carried constantly by the big elevator under the name of *readymades belong to everyone* (Philippe Thomas). By these attacks on the limits of displaying, both Art & Museum are - conceptually speaking - undermined, deconstructing each other in a kind of anarchistic operation, covered by generous ideological statements: *To liberate art from hermetic*



Mo Edoga foto: Dan Mihălțianu

Lawrence Carroll spred in the most peculiar contexts. Or in the (also bright psychotic blue) simple photograph of Nic Nicossia. What else can be decoded in the videos of Stan Douglas, projected in the basement near the toilets; in those of Tony Conrad, projected everywhere; or in the frescoes of Ernst Caramelle, so abstract that could be confounded with the wall paint?

The most surprising situation for me - an outsider Eastern European still obsessed with politics - has been the relation between sacred space & propaganda. The term of sacred, even if unexpected in the general Luna Park atmosphere of *D 9*, can be labelled on many discourses. I might say that this remains the secret ambition of each artist, no matter how cynical his appearance is. But creating a space with sacral destination is a different challenge. That is why a comparaison between *Descent into Limbs* of Anish Kapoor and Ilya Kabakov's *The Toilet* can be useful. Both works played with the idea of autonomous spaces, becoming very soon pilgrimage places for the visitors. Both used the surprise of the viewer in front of unespected situations. Kabakov's was

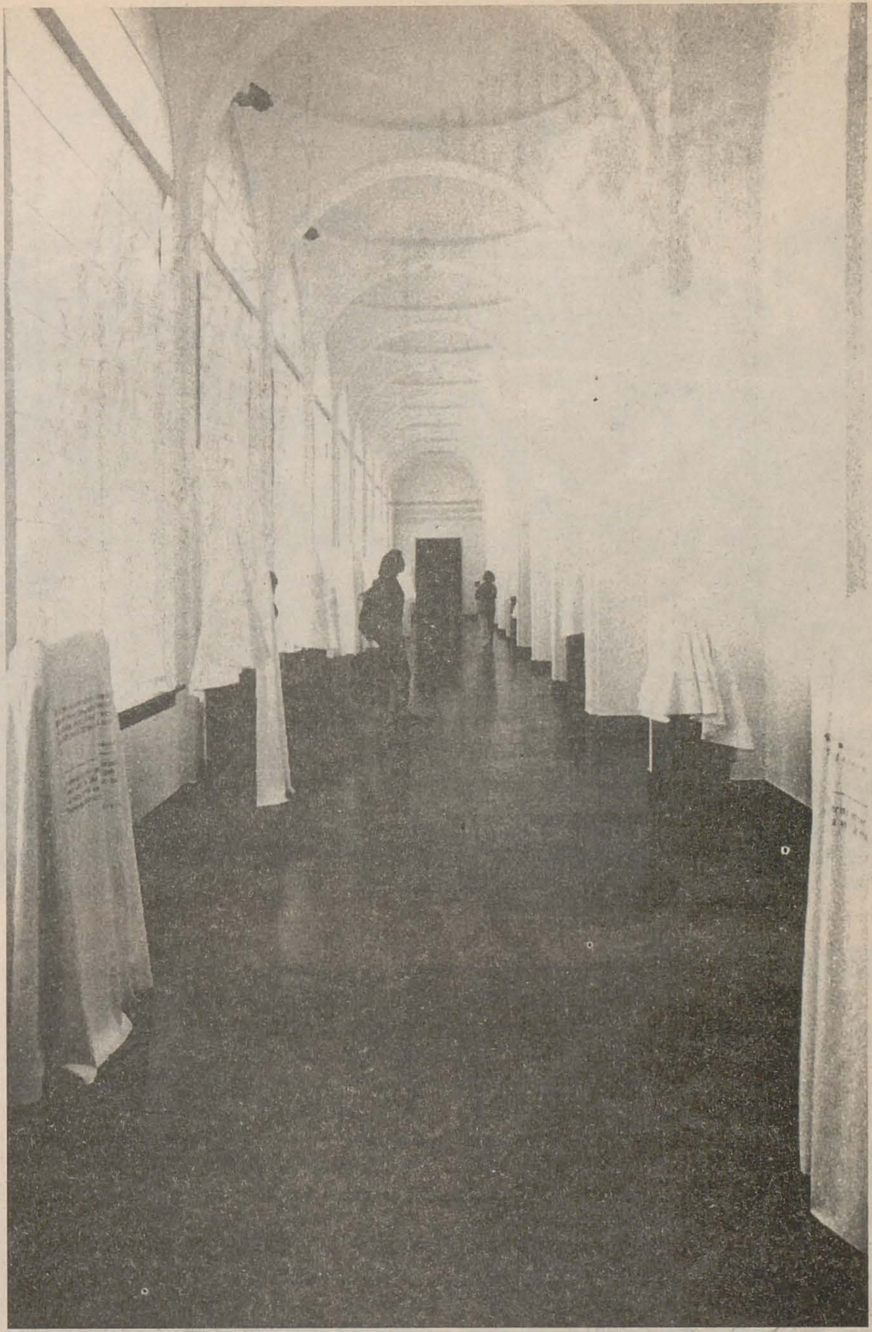
*reflections about itself and tie it closely into life again.*

Sometimes the location itself becomes a piece of art. The Temporary Pavillion as a whole is more important than his content, taken piece by piece. This building remains, by the way, the only personnalisation the Curator allowed himself in the fluidity of an impersonal discourse.

**approach the art of the 90s.** The Temporary is an ephemere sculptural installation, proving (if necessary) the deep chrysis (and also endurance) of such traditional concepts as sculpture and painting in a multi-mediatic context. Lots of sollutions are putted at work: interchange between soft & hard (hair sculpture of Hammons, velvet volumes at Janos Sugar versus metal surfaces at Michael Buthe, Remo Salvadori, Nikos Baikas); between surface & volume (Iza Genzken, Bhurpen Khakhar, Tomasz Ciecirski are playing an *installationist* game, of course, but pretending the status of the traditional masterpiece); subjective gesture (in the *naive* paintings of Tim Johnson or in the so called sculptures of Michel François) & industrial sensitivity (Helmut Dorner, Ettore Spaletti, George Hadjimichalis).

**virtual spaces.** Walking is an important concept in *D 9.* And queuing, too. The *Documenta-Flânerie* of Joseph Kossuth puts one limit to that desordered evolution among so many dilemmas. Bill Viola's work establishes the other one. Between those two poles of the fiction - Museum and Video Image - the art continues its self-reproducting process.

The photographs signed by Zoe Leonard (hairy vulvas) and Angela Grauerholz (subtle commentaries of *la peinture*), the wall of Heimo Zobernig, what will they be without the context of the 18th century German art presented in the Neue Gallerie? Another example of remarcably inventive and boring contemporary art - *mood carriers in a spirit of collective consumerism.* Only their contextualisation is a challenge both to *the commercial arguments of the galleries* and to *the safe routine of prestigious museums.* Museum as a theoretical space that must be filled with practical discourses & Museum as an object that must be de-constructed by theoretical interventions; Museum as an imploded structure. This is the *finale* of the 80s. And I can only laugh thinking at the *serious potential buyer* concerned by the *Documenta-Flânerie* : or at the passionate fellow who stolen a pubic photo by Zoe Leonard: they get only the conceptual bones, the fleshy corpse of Art remains back in Kassel.



Joseph Kossuth foto: Dan Mihălțianu

**video takes all.** The winner in this *Documenta* is a medium, not a concept. Bruce Neuman's *Anthropo-Socio* is the core of *D 9* not only by text, but also by texture. The successfull small installation of Pekka Nivalainen is a nothing around an obsessional monitor. Then come the extremist Bill Viola, Gary Hill and Tony Oursler - the salers of pure fiction. Taken by the magic light of video - our soul and body are touching the true Limbs. That might be the art of the 90s, so much acclaimed and (yet) unseen in Kassel. The galleries system seems to understand the signals coming from that direction. The only problem is how quick old money will kill new art.

**Călin Dan**

The *quotations* are from the D 9 press book.



https://biblioteca-digitala.ro

Franz West

foto: Dan Mihălţianu

# prolegomene la documenta 9

Discuţiile animate şi controversele din jurul *Documentei 9* de la Kassel - 1992 trebuie, cred, înţelese într-un sens mai larg decît al părerilor despre concepţia, componenţa şi organizarea unei expoziţii, oricît ar fi ea de importantă. Observaţiile şi uneori reproşurile care i s-au adus *Documentei* din acest an - fie în legătură cu lipsa de "noutate" efectivă, cu frecventa impresie de repetiţie şi chiar cu scăderea tonusului general al operelor, fie în legătură cu metoda de selecţie - pregătesc de fapt inevitabilul moment de bilanţ, care se apropie odată cu viitoarea *Documenta* - a zecea. Bilanţul acesta va fi nevoit, în primul rînd, pe lîngă rolul expoziţiilor *Documenta* în înregistrarea şi asigurarea succeselor diferitelor forme ale artei de avangardă, să ţină seama de condiţia actuală de existenţă a însuşi acestui concept.

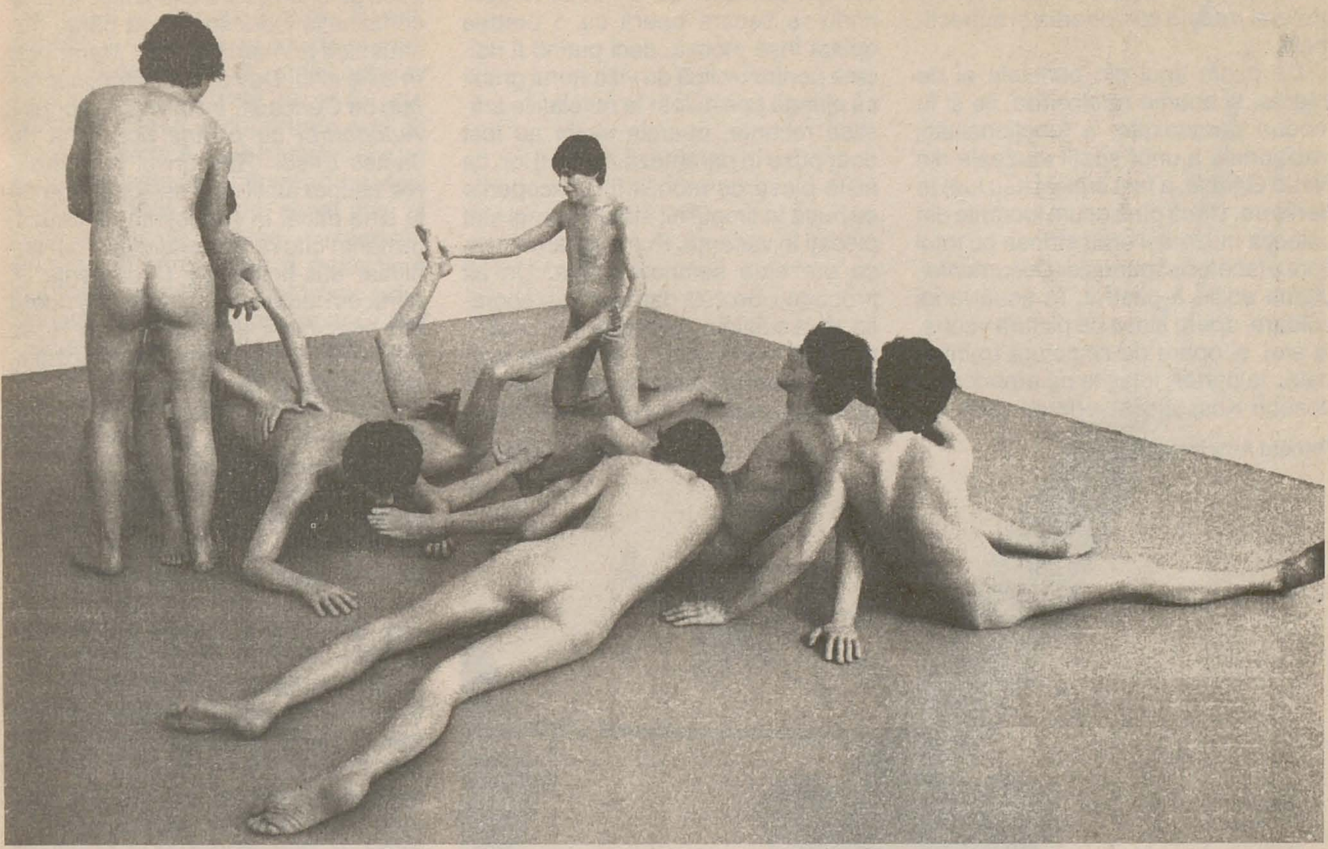
În cele aproape patru decenii de cînd se reia, la patru sau cinci ani o dată, expoziţia *Documenta,* conceptul de avangardă s-a eliberat mai întîi de veşmîntul său antebelic, sub aureola căruia mai trăise la primele două ediţii, cu un conţinut axat pe pictura germană a anilor imediat postbelici, încă plină de amintirea ilustrei avangarde antebelice. Odată această fază rapid depăşită, *Documenta* se specializa în proiectele unei arte de avangardă adaptate - de fapt şi provocate - la spedificul spaţiilor de expunere de la Kassel. Acest aspect a fost şi rămîne decisiv. Dacă edificiul de secol XVIII *Friedericianum* solicita continuitatea unor genuri de artă în care marea aventură avangardistă să se petreacă în interiorul ramei de tablou sau în spaţiul sculptură-obiect, imensa livadă din faţa edificiului şi alte spaţii verzi, precum şi structura unor străzi, erau favorabile montajelor de artă ambientală, mai întîi de *artă a străzii* , de *instalaţii* în cele din urmă. De la o expoziţie la alta, spaţiilor iniţiale li s-au adăugat altele - *Noua Galerie* , dar şi spaţii în aer liber, funcţionalizate cu discreţie regizorală. Această componentă "spaţială" a expoziţiilor *Documenta,* fundamental diferită de concepţia pavilioanelor Bienalei din Veneţia sau a FIAC-ului parizian (*Foire Internationale d'Art Contemporain*), a decis în cea mai mare măsură selecţiile şi a contribuit la afirmarea, nu întotdeauna coerentă şi convingătoare, a *instalaţiilor*, ca un mod de interferenţă, în spirit dadaist, i-aş spune, *între jocul artistic liber şi performanţele precise de acurateţe tehnică.*

Acest capitol al avangardei artistice din anii '70-'80, înainte de punerea în discuţie a conceptului însuşi, este substanţial tributar *Documentelor.* În condiţiile de spaţiu şi expunere ale expoziţiilor *Documenta* s-a lansat şi celălalt pol al gîndirii estetice, *instalaţia ecologist-naturistă.* Fără pădurea de copaci plantaţi de Beuys în cadrul *Documentei* 7, ca o *instalaţie de avertisment,* spiritul *Documentelor* n-ar putea fi înţeles pe deplin. Iar cînd *Documenta 8*, organizată de echipa condusă de Wulf Herzogenrath, actualul director al Galeriei Naţionale din Berlin, pasionat de *artă video*, a inclus acest gen de artă în proporţii considerabile, o bună parte a tematicii *video* a fost una care pornea de la peisaj, în multiple variante, fără a le exclude pe cele de citat tradiţional.

Prin urmare, programele *Documentelor* nu puteau crea "lege" în materie de consacrare a avangardei în general, dar au reprezentat eforturi importante şi memorabile de a sublinia aspecte ale avangardei, fără pretenţia de a fi fost în realitate nişte inventare



https://biblioteca-digitala.ro



Charles Ray foto: Dan Mihălţianu

exhaustive, de unde nimic, nici o orientare şi nici o zonă estetică, n-ar fi putut lipsi. Totuşi publicul specializat şi comerţul de artă au susţinut o asemenea prejudecată. Explicaţia este destul de simplă şi ţine de informaţia incompletă cu privire la alte experimente ale vieţii expoziţionale din ultimele două decenii, decît cele acreditate prin imensul lor ecou internaţional.

Într-adevăr, în Germania, dar nu numai prin arta germană, au fost deschise un şir de expoziţii-dezbatere care au urmărit evoluţia artei de avangardă, consolidarea sau destrămarea ei, raportarea la trecut şi sensurile unor asemenea raportări. Cele mai convingătoare expoziţii de acest fel au fost *Zeitgeist* (Spiritul Timpului) în 1982 la Berlin, *Von hier aus gesehen* (Arta văzută de aici) în 1986 la Düsseldorf şi *Bilderstreit* (Confruntarea între imagini) în 1988 la Köln. Ultima, în care erau cuprinşi mulţi dintre participanţii *Documentei 9*, a avut, după cum o spune şi titlul ei, un caracter programatic nerepertorial. *Confruntarea dintre imagini,* se spune în prefaţa catalogului, întocmit de Siegfried Gohr şi Johannes Gachnang, *se vrea a fi o luare de poziţie, dar nu în sensul unei anume opţiuni estetice sau situaţii de putere, ci în sensul afirmării unor opoziţii între energiile decisive în efortul depus spre a defini conceptul de imagine vizuală proprie timpului nostru, concept care poate fi, evident, definit pe diverse laturi... Din fragmentele şi cioburile de stiluri care, după al doilea război mondial, au mai rămas atît în Europa cît şi în America, o întreagă generaţie de artişti, din 1960 încoace, reproiectează, din unghiuri de vedere diferite, o imagine a lumii prin care fiecare susţine că exprimă adevărul integral.*

Cu un astfel de program, toleranţa şi pluralismul postmoderne, inclusiv eliberarea de obligaţia de a fi un inovator absolut, erau postulate şi, desigur, acceptate de artiştii expozanţi, avangardişti bucuroşi să-şi regăsesească predecesorii. *Neodadaismul, neoexpresionismul, neoabstraţionismul geometric*, anumite forme de *neo-pop art, neoromantismul* şi *neolirismul, neobarocul*, nu sînt totuşi "reluări" şi reinterpretări, ci mai ales încercări de a regăsi o ordine, o coerenţă, în avalanşa de simboluri îngrămădite de-a lungul timpului.

Prin reatribuirea de semnificaţii autentice unor expresii artistice, cu ajutorul recurgerii la sursele modernităţii, indiferent dacă ea este cronologică sau simptomatică, în atîtea semne premonitorii ce pot fi întîlnite în arta veche, se tatonează şansele unei arte contemporane care să se poată susţine şi în afara strictei condiţionări temporale. Dacă în 1982 se vorbea de *Zeitgeist,* în 1988 Harald Szeemann prezenta, tot la Berlin, expoziţia *Ausser der Zeit* (În afara timpului) al cărei program era constituirea unei *zone de poezie* şi a unei *monumentalităţi fără ideologii.* O trecere în revistă a principalelor expoziţii de artă, deschise între 1960 şi 1980, anterioare perioadei propriu-zis moderne, publicată de Johannes Gachnang, arată ce au însemnat pentru metamorfozele conceptului de avangardă expoziţiile Caspar David Frierich, Alberto Giacometti, Şcoala de la Fontainebleau (Manierismul italo-francez), James Ensor, Romantismul german, Max Beckmann etc. - atît de influente, fiecare în felul ei, asupra creaţiei contemporane.

De toate aceste aspecte *Documenta 9* a ţinut seama, pentru prima oară. Jan Hoet, om de muzeu, a introdus, cu o discreţie cvasi-subversivă, cîteva semne de întrebare, puţin scepticism şi o tentă de ironie, în prezentarea, cu relativ puţine noutăţi, a stadiilor cercetării artistice actuale. Or, tocmai această latură a concepţiei lui Jan Hoet asupra *Documentei,* concepţie poate circumstanţială, dar sugestivă



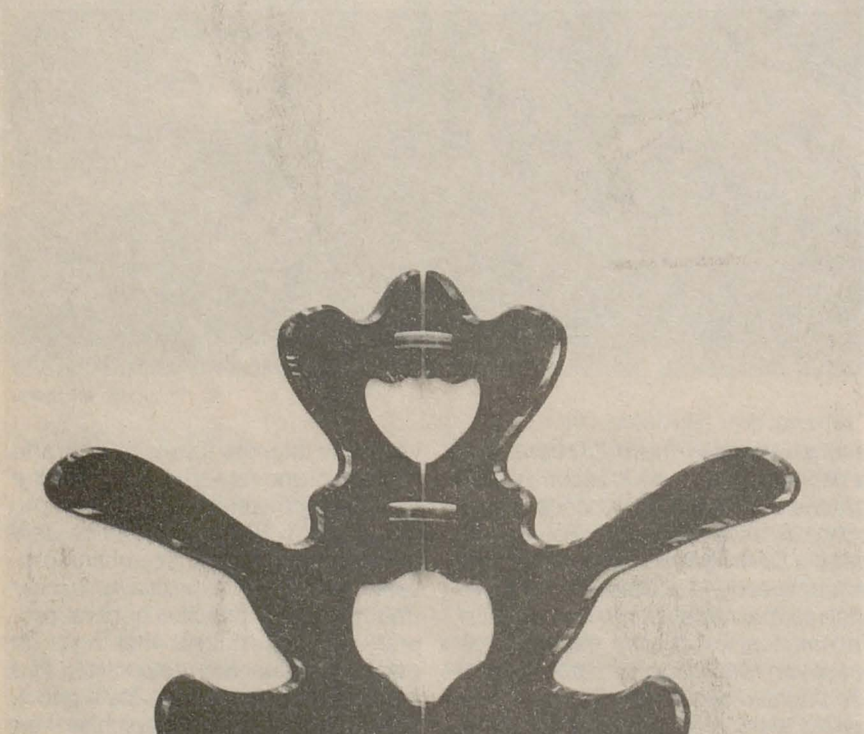
https://biblioteca-digitala.ro

în caracterul ei experimental, a fost în general trecută cu vederea şi subestimată.

De pildă, unul din punctele ei de interes, şi anume refolosirea, fie şi în moduri paradoxale, a funcţionalităţii tradiţionale a unor spaţii muzeale din *Neue Galerie,* a fost criticat sau luat în derîdere. Dacă pînă acum lucrările din colecţia muzeului erau strînse cu totul spre a face loc expunerilor *Documentei,* ultima ediţie a păstrat, în două lungi culoare, opere alese de pictură veche, la etaj, şi opere de sculptură tradiţională, la parter, folosite de americanul Joseph Kossuth în vederea unei *instalaţii spirituale* sui generis. Acoperindu-se fiecare operă cu o perdea opacă însă mobilă, deci putînd fi ridicată pentru o clipă de vizitatorul grăbit să ajungă prin culoar la revelaţiile artistice recente, operele vechi au fost doar puse în paranteză, la locul lor, ca nişte piese de mobilă fină, acoperite cu huse în timpul cît stăpînii casei sînt plecaţi în vacanţă. Puse în paranteze, ca prezenţe semnalizatoare. Un alt procedeu, de astă dată pur muzeografic, de a sublinia nevoia de prezenţă în tumultul avangardei a artei deja integrate, a fost grupajul de opere clasice, gîndit de Jan Hoet ca un soi de vinietă pusă pe ultima filă a expoziţiei. În sine combinaţia lucrărilor putea părea năstruşnică prin arbitrarul ei: *Marat ucis în baie* al lui David, *Portretul unui nebun* de Géricault, *Încotro* de Gauguin, *Autoportret cu pălărie florentină* de James Ensor. Răspunsul la întrebarea asupra justificării selecţiei vine de la sine dacă, în cunoştinţă de cauză, urmărim cîteva din tendinţele mai subliniat sus-ţinute de *Documenta 9,* oarecum legate de viziunile cîte unora din precursorii evocaţi de Jan Hoet, printre care, în alt context al expoziţiei, se situează şi Mondrian.

Richard Artschwager

foto: Dan Mihălţianu



Trei sînt tendinţele acestea mai bogate în tîlcuri: una este dominată de italieni, prezentaţi acum în faze care au depăşit marele moment neoexpresionist al lui Enzo Cucchi şi al lui Mimmo Paladino, cu un soi de *constructivism figurativ*, riguros şi poetic laolaltă, de sursă evident neoclasică şi nu străină, poate, de geometriile lui David. Sînt viziuni ce apar şi în cinematografia italiană: de pildă, Ettore Scuola în motivul succesiunii interioarelor din filmul *La famiglia*; sînt simboluri ale unei ordini persistente prin care se desfăşoară, trecătoare şi teribile, dramele vieţii în timp. Punctări ale ideii că încorporarea artei poate deveni una dintre dimensiunile avangardei, apar şi în folosirea unor elemente ale edificiilor vechi de la Kassel, ca fond sau suport de prezentare pentru opere noi, ele însele reînnodări cu genuri vechi cîndva populare, intrate în repertoriul unor toposuri imagistice naţionale, cum ar fi pentru germani păpuşile-marionete. Frecvente în arta modernă, de la Beckmann, Hifer şi Klee pînă astăzi, apar acum raportări de acest fel şi la artiştii americani ai *neo-pop art*-ei. Între personajul hiperrealist puţin fioros şi figura vulgarizată a *pop artei*, se instalează personajul rigid, convenţional, cu trăsături tipologizate şi surîs american, transpunere actualizată şi schematizată a marionetei pitoreşti de altădată.

În sfîrşit, punctul cel mai controversat a fost grupajul de opere-instalaţii, tablouri, sculpturi, *happening*-uri încremenite, *video*-uri cu felurile interpretări ale temei *corporalităţii* . Preocuparea nu este nouă, nici chiar în formele exacerbate ale avangardei ultimelor decenii. De la primele spectacole de *body art* ale germanului Klaus Rincke au trecut ani buni. Astăzi, în *Documenta 9* , problema începe să se contureze însă altfel: trec în plan secund aspectul ecologic şi cel organicist, în favoarea aspectului psihologic şi psihiatric. Obsesia "eului", potenţată patetic şi chiar patologic, era



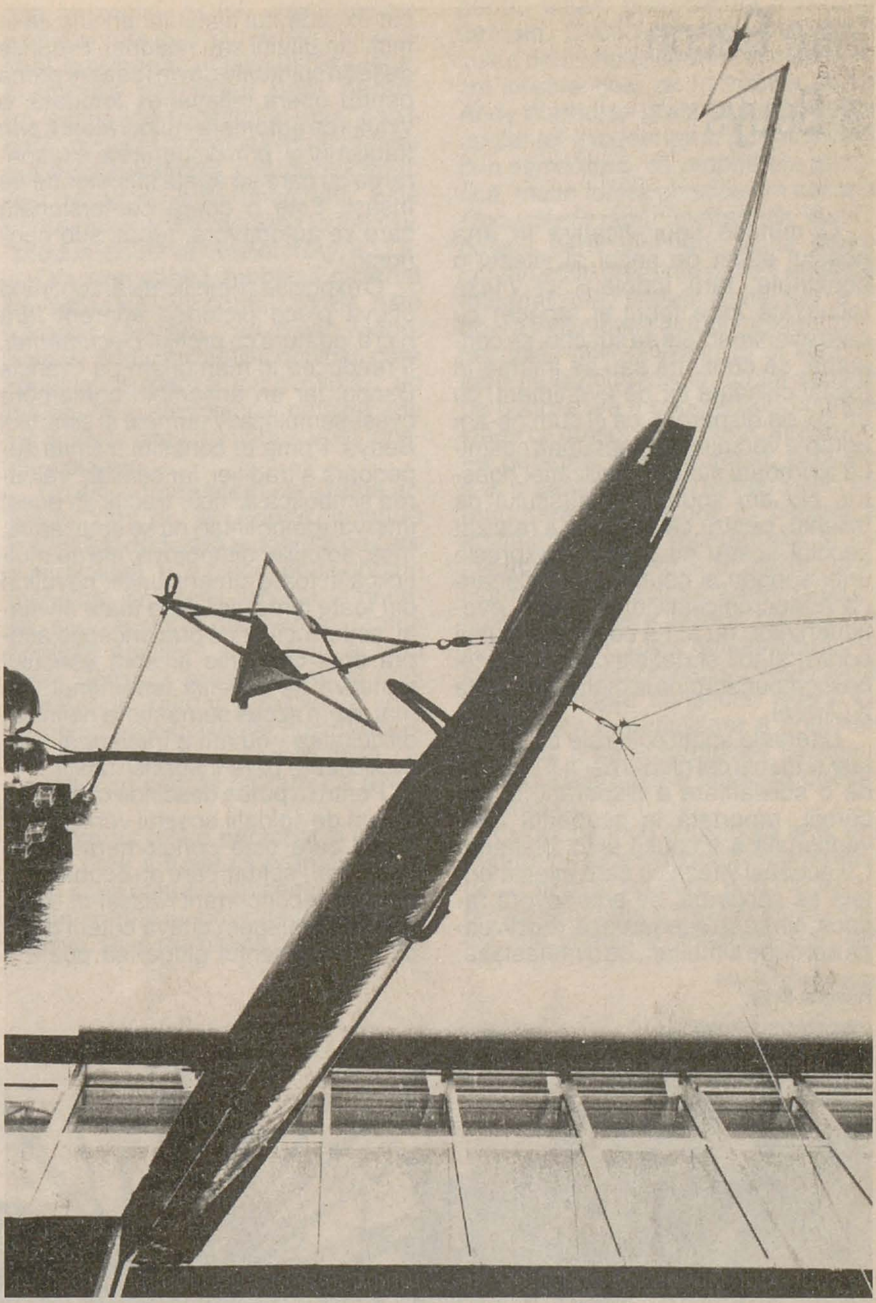
https://biblioteca-digitala.ro

indirect semnalizată de viziunile lui Géricault şi James Ensor. Direct, agresiv, a fost pusă de sculptura-multiplu hiperrealistă a americanului Charles Ray, intitulată *Eu şi Eu*, cuprinzînd cîteva autoportrete-nud în activitate erotică. Ideea lucrării era că în anonimizarea şi uniformizarea vieţii la standardele actuale, acest plan al corporalităţii ar rămîne, paradoxal, singurul în care poate fi regăsită o identitate elementară, dar tragic ocluzionată. Mai subtil se prezenta *Cuplul* - instalaţie a Ulrikăi Rosenbach, concepută ca un simbol al dialogului uman integral. Video-artistă preocupată de *happening* solo, Ulrike Rosenbach (care a luat parte la ampla expoziţie de artă germană din Bucureşti în 1986, oferind atunci şi o tulburătoare *acţiune* despre *singurătatea în flăcări*), trece acum la studiul *corporalităţii transferate* în obiecte-simbol.

În aceeaşi arie de preocupări, dar cu mai accentuate implicări filosofico-antropologice, se plasează de o vreme încoace creaţia americanului Bruce Neuman. După ultima expoziţie personală de la Basel din 1990, în care leit-motivul propus era fizionomia umană ruptă de contextul ei trupesc, redusă la condiţia de cap şi astfel agăţată în felurite poziţii spaţiale care îi scoteau la iveală anxietăţile, starea de "aruncare" în sens heideggerian, Bruce Neuman a adus lucrarea *Anthropo-Socio*. Este vorba despre un grup de capete omeneşti - obiecte în formă de vase primitive, toate identice, care murmurau melopeic o invocaţie cu cerşiri jalnice, încărcate de sentimentul nimicniciei, al neputinţei, al obsesiei primitive de sine. Trebuie amintit aici că, în urmă cu vreo 10-15 ani, apăruse în Germania şi în America o terapeutică psihiatrică denumită a *strigătului originar*, care încerca să rezolve perturbaţiile psihice prin asocierea cîtorva indivizi, îndemnaţi, la anume intervale, să se elibereze de presiunile interioare, prin strigăte fie nearticulate, fie reduse la invocări elementare, repetate pînă la epuizare. Instalaţia *Anthropo-Socio* fiind plasată în apropierea intrării în expoziţie, acţiona cu un puternic impact aperceptiv de dirijare ascunsă spre stări de receptare.

Schiţate doar, unele din posibilele probleme actuale, nu numai ale *Documentelor* ci şi ale marilor expoziţii de artă contemporană în general, ar merita reluate în cadrul unor dezbateri ale unui simpozion internaţional însoţit de cîteva "proiecte" de expoziţie.

**Amelia Pavel**



Gilberto Zorio — foto: Dan Mihălţianu

# prolegomena for documenta 9

The previous editions of *Documenta* simbolyze steps in the redefining of the avantgarde-art concept, which got liberated gradually from its before-war features. The spatial element in this *Documenta* contributed during the '70-'80s to the promotion of a distinct avantgarde chapter: the installation seen as a mixture of Dada, artsy games and technical performances. Kassel brought up the ecologist installation and the video-art too.

Jan Hoet, this years's edition curator, tried to use the tremendous values of the exhibiting areas. For the first time were putted together old painting and sculptures, all covered up - in Joseph Kossuth's sui generis installation, for example. Similar to this one was Jan Hoet's group of works belonging to the 19th century (*Marat Killed In The Bath* - David; *The Madman's Portrait* - Géricault, *Where To* - Gauguin; *Selfportrait wearing a Florentin Hat* - Ensor), reminding of *Documenta 9*s topics.

Amelia Pavel finds three major trends in this edition: the italian figurative Constructivism, as a neo-clasic spring; the neo-pop american art, coming up with old fashion-type marionette characters; the bodily theme, seen mostly from a psychiatric and psychological point of view (Charles Ray's erotic sculpture and Ulrike Rosenbach's installation about the couple as a symbol of the dialogue, Bruce Neuman's *Anthropo-Socio*).

Amelia Pavel is an art historian, expert in the modern-contemporary German art scene.



https://biblioteca-digitala.ro

# între Bacon și Beuys

O mutație semnificativă în arta acestui sfîrșit de secol al vitezei o constituie, fără îndoială, și viteza (acutizată între febril și rapace) cu care evenimentele se succed, se consumă, se confirmă sau se infirmă în însăși calitatea lor de eveniment, cu un soi de disperare, ca și cum ne-am apropia vertiginos de secunda cosmică a predării ștafetei civilizației noastre. Nu am spus arta sfîrșitului de mileniu, pentru că ceea ce a realizat secolul nostru nu este atît expresia unui apogeu al continuității milenare cît a sincronicității/interferenței evenimentelor; nu atît a compunerii unui portret stabil și definitiv, cît a vitezei descompunerii pînă la motivația inițială a Operei.

Diferitele spații culturale continentale și însuși cel global par a fi umbrite de o solidaritate a disperării, a văicărelii, raportată la scadența convențională a timpului unic, planetar. Cu aceeași viteză cu care evenimentele se consumă, se autodevoră rapace, ele se și regenerează, recidivează aproape simultan, ca o metastază, din excedentul spațiului artistic, la limita circuitului său noțional. Propriile deșeuri spirituale devin materie primă pentru opera inflației și, totodată, a vidului de autoritate - tulburătoare prin tragismul ei, prin disperarea, exasperarea cu care se agață sfîșietor de ea însăși. Este o operă contorsionată care se autodevoră, repet, sub ochii noștri.

O expoziție semnificativă, conținînd cîteva piese picturale aparent fără nici o legătură cu profilul *Documentei,* îl readucea in memoriam pe Francis Bacon, iar un ansamblu comemora cvasi-semnificativ numele și simbolul Beuys. Prima ar constitui o limită superioară a tradiției, iar celălalt, valoarea simbolică a "noii" tradiții. În acest interval (deloc liniar) nu se epuizează, însă, soluțiile; dimpotrivă, ele se multiplică în toate dimensiunile, năvălind din toate direcțiile, de la toate nivelele, astfel încît orice preconcepție asupra unui cod unic ar sorti eșecului tentativa de a defini fenomenul. Nu mai avem acces semantic la definiție; dificultatea - nu atît a înțelegerii cît a explicitării - pare insurmontabilă.

Pentru a putea descinde cu înțeles alături de soldații acestui veritabil cal troian care este conglomeratul *Documentei* - soldați care au ocupat provizoriu, deconcertant Kassel-ul - este nevoie să alegem cîteva criterii după care evenimentul global să poată fi justificat, motivat coerent.

Judecînd după structura superficială, de la pictură la sculptură, de la obiecte *ready made* la ambient, de la instalație la *work in progress,* se poate spune că, indiferent de mesaj (ce pendulează între implicit și explicit), lucrările edificate compozit în angrenajul expozițional denunță o mutație sensibilă de la **text** la **textură.** Privirea (se) înfășoară (pe) obiectul expus tactilității, percepției senzoriale a unității de măsură, a numărului, a coeficientului, a gradului, a luminanței, a capacității, a densității, a durității, a elasticității, a forței și a puterii. De la epiderma diafană a *poiesis*-ului, a reconstituirii plinului, prin cămașa profană a corpului absent (delict), pînă la consubstanțialitatea integrală a opacității absorbante, de la lucrarea *Piele și privire* a lui Erik A. Praudsen, spre exemplu, pînă la ambientul (sala) din tablă "congelată", *Fără titlu,* semnat / ambientat de Calzolari, de la *Elefanți, sacrificiu și sînge* de Thierry de Cordier pînă la structurile / texturile cristaline (concave, interioare - intradosuri), conținute în seria de sculpturi ale Marinei Abramovic, aliniate în aer liber, suspendate pe cîte trei picioare metalice, sub genericul *Cerul interior* - toate implică un spațiu al grenului existențial, între psihoretorica poetică și psihanaliza formei ca deviație / sublimare, ca metastază a operei. Pe

Ricardo Brey

foto: Dan Mihălțianu

https://biblioteca-digitala.ro

scurt, se observă o alunecare semantic-harismatică de la **context** la **contextură**.

Această percepţie retrospectivă trebuie corelată cu tipul de finalitate a "operelor" (opera, îndeobşte, implică o dublă finalitate), ultimii ani dovedind un dialog între opera de tip aperceptiv, mnemotehnic, şi proiectul ei, identificat fie cu **macheta,** cu **modelul** ei, pe care se poate simula introspectiv un anumit prototip cultural, fie cu **modulul** - unitate de măsură a *poiesis*-ului cosmic, fie cu **acţiunea** propriu-zisă, cu **performanţa** facerii sau a desfacerii. Din acest punct de vedere, **antropocentrismul** eroic sau anonim generic mi se pare, în majoritatea cazurilor, a fi subiectul sau obiectul instalaţiei plastice, fie direct ca prototip auctorial (personificant) sau ca civilitate cotidiană (omul-multiplu citadin), fie prin implicarea compensatorie, complementară în angrenajul sau agregatul construcţiei. Pe de o parte, contradicţia subiectivă demiurgică a autorului; pe de alta, expunerea reţelei antinomice conţinute de înşişi termenii operei ce se oferă labirintului semantic. Dedublarea se petrece între tip şi prototip, între figura eonică (vezi ca metaforă *Eone* de Hidetoshi Nagasawa) şi prototipul ei eliberat de harismă.

Este suficient să folosim spre exemplificare cîteva piese situate în faţa Muzeului. Astfel, oblica ascensională (spre cer) a unei ţevi metalice care tensionează peisajul dimprejur, surprinde parcursul unui personaj-cascador, substitut al unui "oarecare" duplicat al realului (doar realitatea este substituită prin dublul ei, în rest nimic nu este imaginat). Este vorba despre *Man walking to the sky,* "produs" de Jonathan Borofsky, S.U.A.

O colină-căpiţă, monticul gazonat de verdeaţă, în corpul căreia este introdus (plantat) un ecran video, poartă, prin intermediul ochiului care clipeşte (pulsează ca o inimă), un dialog fără cuvinte cu celălalt (de vis-à-vis), altoit în vîrful unei prisme-coloane.

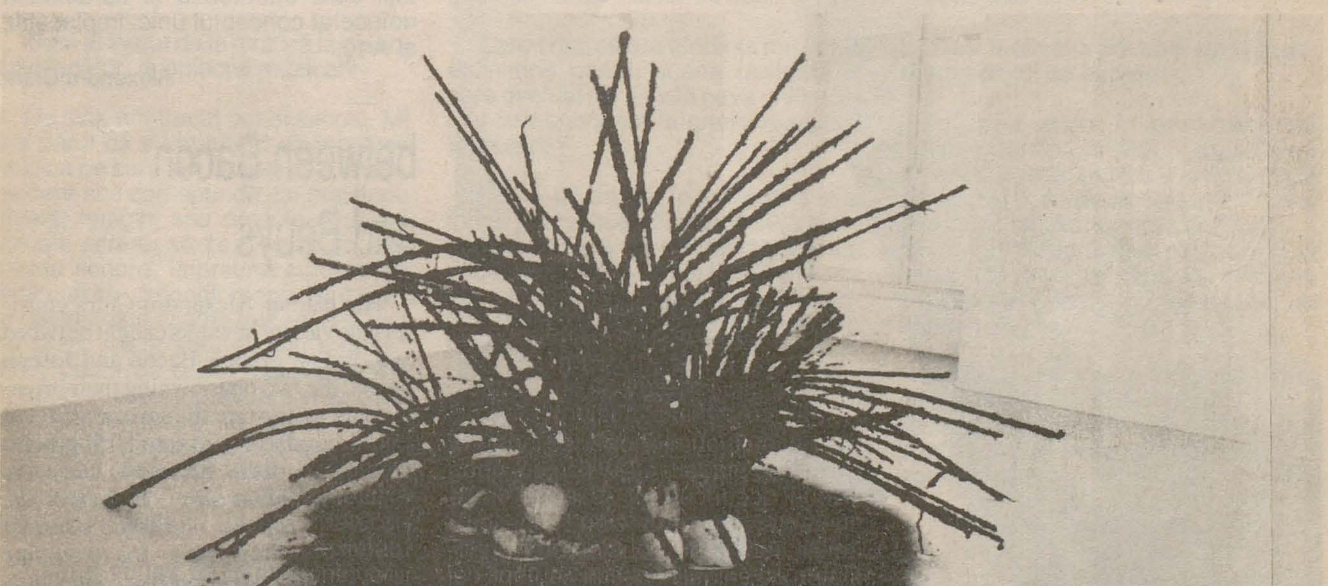
Un caz controversat - prezenţa artistului "prof. dr." Mo Edoga (titulatură înscrisă în dedicaţia autografă pe care o multiplica). El a plasat două corpuri încheiate din aşchii, rebuturi lemnoase, şnururi şi fîşii de cauciuc, ramuri debitate neglijent, ca moduli ai unei sfere derizorii, gregare, sau ai unei construcţii relativ piramidale, declanşînd sugestia faptei, ilustrînd programatic opţiunea constructivă, în opoziţie cu esenţa calitativă a acesteia.

Raportul dintre **personal** şi **impersonal** pare a fi net în avantajul celei de-a doua atitudini. Absenţa amprentei personale nu priveşte doar nivelul stilistic, ci se manifestă ca dezinteres pentru însăşi plasticitatea expresiei formale. Dacă în tradiţia pop art-ei cultul derizoriului apărea în mod acuzat ireverenţios, iar în tradiţia de tip Andy Warhol se practica o strategie a opulenţei excedentare, personificată prin semnătură, ca proprietate generică, multe forme plastice din actuala *Documenta* rămîn indiferente la modelajul particularizant. Multe dintre construcţiile prezente par a fi proiecte materializate, înseşi ideile par a fi opera ingenioasă a unor ingineri, profesionişti abili ai soluţiilor şi visători care nu califică forma, nu se sprijină pe o structură a conotaţiilor, ci **arată** ideea ca obiect. Exprimînd relaţia dintre personal şi impersonal, aceasta s-ar putea traduce în termeni fizici ca renunţare la legătura în paralel a emiţătorului şi a receptorului şi ca instalare a legăturii în serie, proclamînd scurtcircuitul scientist ca finalitate. Se pare, astfel, că după o staţionare în zona subconştientului cu marcă personală, se realizează tranziţia înspre conştient: opera ca produs, ca materializare a unei idei originale a cărei formulare în obiect nu mai păstrează o legătură directă cu autorul.

O judecată de sociologia artei mă determină să separ două medii artistice, unul care produce artă din excedentul său cultural-industrial, iar celălalt, din economii. Între ele s-ar afla

David Hammons

foto: Dan Mihălţianu



varianta tradiţională, cea care constituie o economie a spiritualităţii independente, neimplicate, care nu explică contextul. Nu mă pot opri, însă, de la o comparaţie între mamutul nesăţios de la Kassel şi peisajul nostru sincronist. Multe din producţiile zonei şi-ar fi putut găsi locul şi justificarea în marele conglomerat (fiind tocmai de aceea discutabile), după cum multe altele rămîn nişte "vestigii", rezerve ale implacabilei atemporalităţi. Întrebarea politică (politicoasă) revine ca un bumerang: ce înseamnă să fii în Europa şi, prin Europa, integrat mapamondului - înseamnă să faci ce fac ei sau, mai degrabă, să faci ca tine, cu atît mai mult cu cît nici ei nu fac ceea ce ar trebui să facem noi, românii?

După ce obsesia "crizei artei" s-a risipit, mi se pare că se poate vorbi despre un curent al crizei: al prea-multului, al prea-puţinului, al reciprocităţii lor indecise. Aş aşeza provizoriu întreaga *Documenta* din acest an - oscilaţie între un stop-cadru şi un *ciné-verité* continuu - sub îndemnul disperat-strigat al lui Bruce Neuman (printr-o instalaţie audio-video intitulată *Anthropo-Socio*), lansat de pe şase ecrane video - repartizate două cîte două, etajate - răsturnate ca-n oglindă, într-o încăpere obscură de la intrarea Muzeului, privind central (prin centru) unele către altele; pereţii înşişi devenind proiecţii amplificate ale aceleiaşi imagini, alternînd chipul indecis al strigătului, al disperării, al resemnării, în poziţii normală şi răsturnată, ritmate-intercalate-repetate obsedant, non stop, sonor, precum o onomatopee imperativ-interogativă: *iubeşte-mă, ajută-mă, ucide-mă!* Nu este vorba de un strigăt post factum, ci de cel al iniţierii, al începutului... Aş vrea să cred că această instalaţie video-sonoră nu exprimă doar - percutant - mesajul *Documentei,* că nu întîmplător ea se situa, ca un filtru, la intrarea în Muzeu, la începutul parcursului expoziţional.

Problema este dacă procesul artei moderne se va disipa într-un consens al părţilor sau va escalada într-un şir de invective. Ori Arta este ireconciliabilă şi se va disputa cu ea însăşi, cu definiţia ei - definiţia şi sfera reală a noţiunii se depăşesc prin neîncredere reciprocă -, ori ea a fost depăşită, scăpată din propriile ei criterii; ori este artă totul, adică se închide cercul cunoaşterii, ori ea se limitează ca disciplină (mister iluminat) nu prin ceea ce este (reprezintă ca domeniu), ci prin negaţie (prin ceea ce nu este). Dilemă imensă, fabuloasă, pentru că orice definiţie este restrictivă, iar orice restricţie de fond (profundă) contrazice definiţia. Dacă Arta se va comprima sau se va dilata în (ne)definiţia ei - iar în prezent asistăm la o ezitare în derută între cele două tendinţe, una centripetă, alta centrifugă - decizia nu va aparţine doar arbitrarului artistic, ci evoluţiei, evidenţei istorice a Umanităţii care orientează şi corectează neîncetat conceptul unic, implacabil, al Artei.

**Alexendru Chira**

Alexandru Chira
lîngă lucrarea lui Jonathan Borofsky

foto: Radu Procopovici

# between Bacon and Beuys

The painter Alexandru Chira considers the variety of works caught be tween two limits: Francis Bacon and Joseph Beuys, the two ones owning their private spots to ilustrate the superior level of the old tradition and the starting-point of a new artistic tradition. *Once the obssession of the art-crisis overcomed, seemed to me that one could consider the stream of this crisis - the exceeding and the lack, their imprecise connection.* As general trends one could notice about them *the moving from text to texture, the anthropocentrism* of the themes and the priority of an *impersonal attitude:* no personal touch in the style, as well as the carelessness towards the formal expression. *The idea carried in the object has nothing to do anymore with the author.*



https://biblioteca-digitala.ro

# MIRCEA FLORIAN

## săritul în ochi e mai dureros decît săritul în ureche

foto: Călin Dan

CĂLIN DAN: **Te consideri implicat în ideea de arte spaţiale, sau numai în cea de arte spaţio-temporale, avînd în vedere că lucrezi şi cu obiecte?**

MIRCEA FLORIAN: Spaţio-temporale.

**Termenul de instalaţie îţi spune ceva, în ceea ce te priveşte?**

Da, pentru că eu fac instalaţii. Uneori fac obiecte care, dacă stai să te uiţi mai bine la ele, sînt nişte instalaţii. Sînt nişte obiecte spaţiale care, tot timpul avînd pandantul sonor, aureola sonoră în jurul lor, nu mai sînt doar obiecte - devin instalaţii prin mişcare şi sunet. Sînt obiecte organizate, care au o viaţă organizată - sau încerc eu să le organizez o viaţă. Ele avînd, ca orice obiect, şi viaţa lor proprie, care e mai greu de stăpînit.

**Cum ai trecut de la muzică la obiectul mişcător, la obiectul muzical?**

Nu ştiu, am trecut pur şi simplu. Mi s-a părut că e important să însoţesc muzica pe care am făcut-o cu o imagine care să-i corespundă, iar mai tîrziu invers: imagini sau obiecte sau idei vizuale cereau să fie însoţite cu elemente sonore, împreună cu care să alcătuiască un conglomerat. Sînt foarte difuze toate aceste treceri. N-a fost un prag. Dacă stau să mă gîndesc bine, poate că prima instalaţie mi-a trecut prin cap cînd aveam vreo cinci ani. Bunicul meu picta, iar eu îi luam picturile şi încercam să bat în ele ca în tobă. Ele sunau ca toba, fiind nişte suprafeţe care puteau să vibreze, întinse pe un cadru.

**Cum se vedea, de pe scena pe care cîntai, scena artistică românească? Mă refer la artele vizuale.**

Era o scenă destul de amorfă şi bleagă în multe din punctele ei, dar mărturisesc că am avut nu o dată puncte de sprijin în acea scenă. Exista realmente o viaţă a artelor vizuale. Am în vedere individualităţi, dar şi grupuri şi orientări artistice. Ele nu s-ar fi putut naşte din nimic, şi atunci trebuie să ne referim la zeama în care ele erau în gestaţie, la mediul lor de cultură.

**Care crezi că era tendinţa muzicală definitorie pentru scena cealaltă, în care evoluai tu? Există ceva unificator sau corespondent în artele vizuale şi în muzică?**

Mi se părea că în muzică e mai multă efervescenţă, mai multă deschidere. Asta şi pentru că muzica e o artă mai imprecisă, mai fluidă, deci ea deranja mai puţin şi putea să se zbenguie în voie. Cînd spun asta mă refer în special la avangarda serioasă a muzicii. Artele vizuale ţineau foarte bine pasul, dar săreau mai repede în ochi, iar săritul în ochi e mai dureros decît săritul în ureche. În muzica pe care o făceam eu intervenea şi o componentă vizuală: mişcare, lumini, scenografie. Am trecut de la *punk* la *new wave* şi apoi la *folk-rock*. Era de fapt, un amestec de muzici arhaice cu electronică şi cu teatru.

**Foarte importantă era, cred, pentru tine imaginea corporală pe care o ofereai.**

Da, este pentru mine un important mijloc de expresie. De fapt, mă aflu într-o permanentă, disperată fugă după mijloace de expresie. Caut să le stăpînesc, pentru a mă folosi de ele. Sînt ca nişte cai ce mă pot duce mai repede înainte.

**Deci motivaţia primară este căutarea mediului de expresie.**

Iar ceea ce pun în mediu este mai puţin important, fiindcă în capul meu se află material pentru a umple mii şi mii de medii, dacă acestea ar fi. Dar nu sînt sau, mai exact, nu le stăpînesc eu. Mă tentează foarte mult să trec prin cît mai multe medii, să mi le fac prietene şi ajutoare. M-aş numi, de aceea, un artist *multi-media*.

**Cred că cel mai greu lucru, deocamdată - cel puţin pe scena artistică românească - este exprimarea prin persoana proprie. Există o inhibiţie în acest sens.**

Într-adevăr, exprimarea prin tine însuţi era ceva aproape tabuizat. Tot ceea ce înseamnă *performance* şi *happening* a fost extrem de neglijat; de fapt, evitat - cu rare excepţii.

**Ce-ai face dacă ai avea bani mulţi - un proiect ambiţios?**

Un proiect ambiţios ar fi să fac o universitate specială, după modelul de educaţie al Greciei antice - o universitate liberă în care artele să constituie



https://biblioteca-digitala.ro

structura întregii educaţii. Pe baza artelor s-ar forma şi inginerii şi informaticienii şi toţi ceilalţi.

**Informatica e importantă pentru tine?**

Da, am studiat-o. În arta pe care o fac, mă folosesc mereu de computere.

**Cum e să renunţi la poziţia de star?**

Nu e cine ştie ce. De fapt, sînt şi aici destul de bine apreciat, numai că în cercuri mai mici. Aceasta a fost şi opţiunea mea: să fac lucruri care sînt consumate de mai puţină lume. Dar am şi aici, o dată la cîteva luni, ieşiri în faţa publicului.

**Cum ţi le documentezi?**

Prin video.

**În prezent, lucrul tău, în ceea ce priveşte obiectualitatea, se concentrează pe obiectele pe care le ai în atelier, sau ai un proiect mai vast?**

Foarte multe proiecte. Modul meu de lucru e foarte personal, mai puţin ortodox. Fiindcă şi obiectele, instalaţiile pe care le fac sînt foarte speciale. Contează enorm concepţia, elaborarea mentală. Ea este mult mai importantă şi mai solicitantă decît realizarea obiectelor în sine. În atelier sînt cîteva întîmplător montate, dar majoritatea lor sînt gata ambalate în cutii. Am şi lucrări pe care nu le pot face aici şi care se află într-o fază avansată de execuţie, în diverse ateliere.

**Ai vreo ierarhie în toate activităţile tale?**

Nu, nici una.

**Dar ca receptor, în ceea ce vezi în jurul tău?**

Sigur că sînt anumite lucruri care mă lovesc şi care îmi plac mai mult decît altele, dar interesul meu este extrem de diversificat, uneori chiar periculos de diversificat. Mă refer la diversitatea preocupărilor şi a intrărilor, a *input*-urilor. Trebuie să-ţi spui că n-ai voie să te intereseze chiar totul. Eu însă nu pot. Simt că trebuie să primesc cît mai multă informaţie venind pe jgheabul culturii. Totuşi, m-am orientat tot mai mult înspre această zonă a instalaţiilor - *sound installations* şi *multi media installations,* gîndite pentru spaţii expoziţionale, de arătare şi de promovare către public. Ai zice că sînt legate mai mult de artele vizuale, deşi nu neapărat acesta este adevărul.

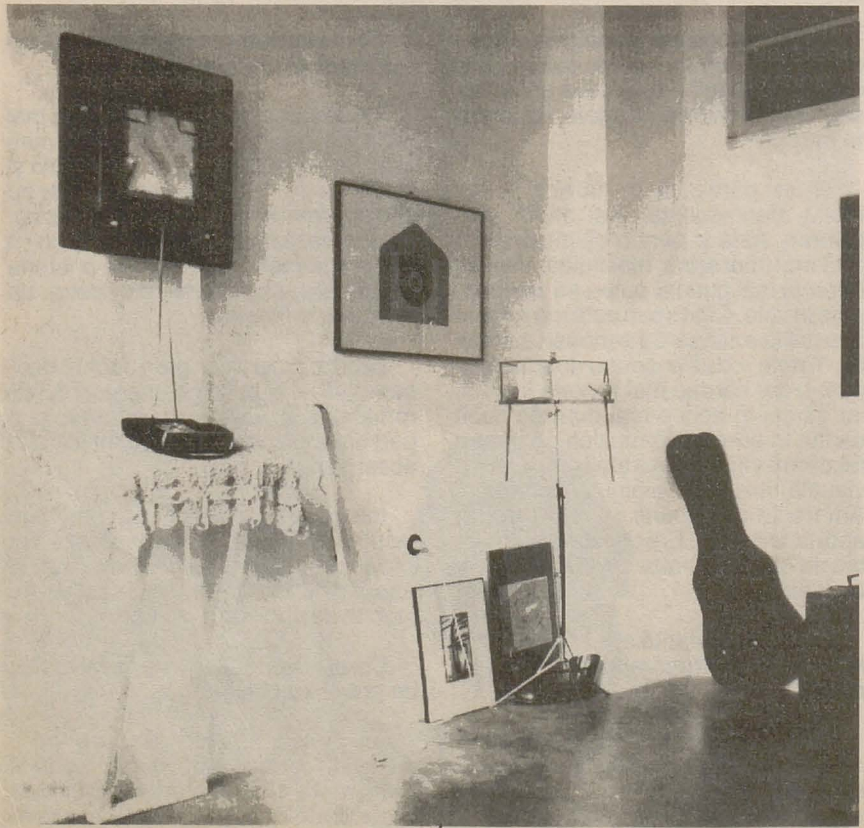
**Oricum, ele sînt nişte ambientări pe care tu le-ai părăsit corporal.**

Acest domeniu începe să-mi devină cel mai apropiat. Nu mai scriu poezie atît de mult, nu mai cînt atît de mult.

**Ai vreo ideologie?**

Nu mi-a fost niciodată necesară o ideologie, fiindcă am avut întotdeauna o ideologie a mea - ideologia "floriană". Ador starea de autodidact şi mi se pare că cel mai bun studiu este acela pe care-l faci de unul singur.

foto: Călin Dan



## to strike the eye is more painful than to strike the ear

Mircea Florian gives us the clue about being involved in spatial-temporal arts: he swiched to kinetic installations adding to his music the image. He wasn't more than 5 when he did the drumms player with granfather's canvases, vibrating them in their frames. Concerning his opinions on the visual arts, he searches in the gravy of their cultural environment. If it comes about his music, he'll admit there were a lot of visual elements in it: stagedesign, lights, movement, mixture of punk, new wave and folk-rock, of archaic music, electronics and theater.

Mircea Florian is in an eternal, desperate chase after the bodily urge, its wild expression (possessed and used). He notices a certain inhibition about revealing the inner - on your own - in the Romanian artistic stage. So that performance and happening were kept out of sight. Mircea Florian would invest his money if haded in a very special project for an ancient-greek type of Academy, artsy oriented.

He got over not being a star anymore, taking himself as worth for, but for smaller crowds. His very special objects and installations are rather conceived than delivered in his workshop. The artist's got a lot of finished as well as unfinished pieces. He doesn't follow any hierarchy, because his interest is dangerously vaste. Still he prefers the installations and doesn't do that much poetry or music lately. Mircea Florian didn't develop an ideology, because he had his own one: self do, self have!

MIRCEA FLORIAN

1949 - born in Satu Mare / România

1967 -1972 - studies the informatics at the Bucharest University

Since 1971 participates to alternative exhibitions with sound installations, musical objects, video-scores, experimental movies and videos.

Since 1975 gets on the electronic musical stage and does soundtracks.

Pop-rock star and leader of the *Florian from Transilvania* band. Lives in Wuppertal, Germany.



https://biblioteca-digitala.ro

Foto: Călin Dan

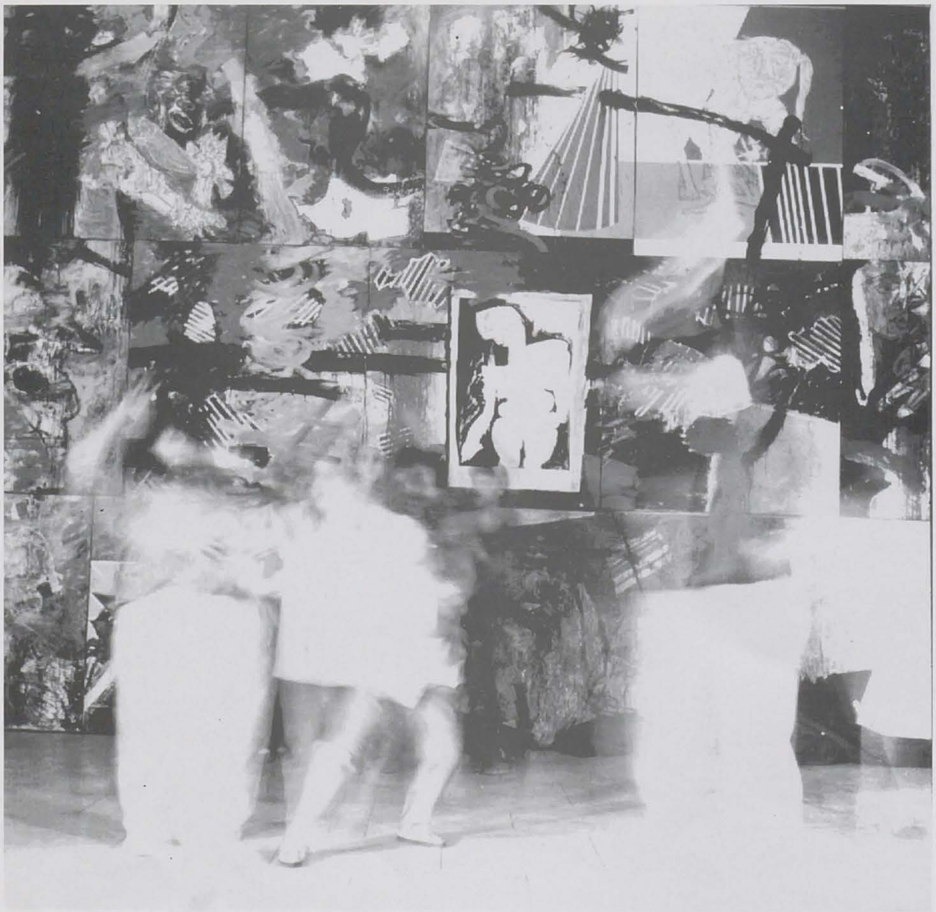
Mircea Florian, Instalaţie / Installation, 1992



https://biblioteca-digitala.ro

Dan Mihălțianu, Photo

https://biblioteca-digitala.ro



Marcel Bunea

https://biblioteca-digitala.ro

# MARCEL BUNEA

## der fleck der nicht fleckt.
## aktion multimedia

Manche meinten, mit einer Blume brächten sie den Frühling. Es ist eine Blume, deren Namen eine große Familie der Abgeschmacktheit hervorbrachte: "auf Rosen", "rosenfarben" usw.

Wir werden versuchen, das zu tun, was das angeführte Sprichwort besagt.

Es sei der Satz: "Marcel Buneas plastische Aktion hätte, vor der Revolution angesetzt, den Raub der Revolution unmöglich gemacht".

Sehen wir, was zu sehen war: Das Zentrum von "Böcken" besetzt, "Gemälde" in Form von Böcken aufgestellt, das Zentrum ist zerstörbar. Die Dinge sind auseinandergenommen, die Bilder zerrissen. Die Stücke, Splitter und Fetzen sollen verbrannt, das Zentrum geleert werden, leer bleiben. In sozialer Ordnung, im heftingen Seelenleben leert sich das Zentrum: So erlebt man die Freiheit, die das Aufbegehren katalysiert.

Bild (zum unterschied von Aktion Marcel Bunea): Menschengruppen vernichten Porträts (in großer, endloser Auflage?), zerreißen Spruchbänder, Zeitungen, Bücher, vernichten Plakate, Ehrentafeln. Sie zerkleinern alles zu immer winzigeren Stückchen, werfen sie dann fort, zerstreuen sie, bringen sie wer weiß wohin. Verbrennen sie einzeln, schwenken improvisierte Fackeln, verbrennen sie haufenweise. Sie stehen um die Haufen herum. Freuen sich an der Feuertaufe.

Bemerkung: Das Feuer dringt nicht durch, es verläßt die Fläche nicht, die es schafft. Die Angriffsfront des Feuers im Zielobjekt ist eine Fläche, jedesmal eine andere. Es greift auf einer unzählbaren Folge von Flächen um sich: Selbst die Körperhaftigkeit der Flamme ist von immensem Reichtum an Flächen. Ein Modell des Aktionalen.

Hypothese: Das Zentrum ist Ort der Macht, wenn es als solches angenommen wird.

Die Verantwortlichkeit wird beim Individuum lokalisiert, das Selbstbewußtsein ist sozial vital, die Freiheit und das Eigentum sind aktive Grundsätze, der Bürger kennt seine Sprungkraft, Spannweite, sein Wirkungsfeld. Der Mensch muß die Zerstörung akzeptieren, ihren berechtigten Platz in der Dynamik des Lebens. Wir leben in einer Welt, die Erneuerung und Veränderung haben, aber alles bewahren will.

Wieviel Schöpfungsakte sind bei einer guten Instandhaltung erforderlich?

Die Banken, Bibliotheken, Speicher, Museen, die Ausstellung sind aktional gelagert.

Das Aktionale muß freigesetzt, umgesetzt, vervielfältigt, umgelagert werden wieder und wieder.

Die Freiheit ist die Wonne am Wirken.

Wie wichtig ist es, die Wonne zu sozialisieren?

Dar heißt die Freiheit, den aktionalen Kern des Menschen.

Die Revolutionen scheinen zu beweisen, daß die freigesetzte Freude nicht sozialisiert werden kann: Man kann, sozial, nicht in Freude leben.

Der Abstraktismus erschien und entfaltete sich im Rahmen der Mythologie des Revolutionierens. Er ertrug die Schwankungen im Wert und Anklang, in der Mode und im Kurs dieses Mythos der Revolution.

Ein wichtiger Punkt ist jener der Entfesselung, der Befreiung, der Schaffensfreiheit als Wort an sich, zu guter Letzt.

Ein wichtiger Punkt ist jener der Eigenheiten der Ausdruckmittel der Malerei: was dem malenden Akt eigen ist.

Antwort: die Farbe!

Antwort: die Flache!

Antwort:das Aktionale, das das Sichtbare shafft.

Die Fläche ist aktional.

Das Betreiben der Fläche ist keine Abplattung.

Das herrschende Auge bewirkt eine immense Produktion von Flächen. Es besteht der Hang zu einer Klarheit aus der Familie der Plattheiten.

Zwischen teilen und abplatten: die Mythologie des menschlichen Aktivismus, der zur Herstellung ebener Flächen führt. Die ebene Fläche ist in der Welt nur zugleich mit den Menschen zu finden. Sie ist ein Zeichen der Aktion.

Das Aktionale der Fläche pflegend, ist es noch spektakulär (wie das Wort es sagen will: gut für das Auge) zu sehen, daß Marcel Bunea ein genialer Darsteller ist. Er schafft das Potenzieren des Äußeren als Aktionales. Wir halten mehrere Stufen fest: die Fläche des Gestells, die Fläche der Leinwand, die Fläche der malenden Aktion (ich will nicht sagen: der gemalten), die Fläche der Flamme, die Fläche der Lektüre und die umhüllende Fläche, die das Visuelle einhüllt, umfaßt, einschließt, in Wiederholungen, die von der Fähigkeit des einzelnen zu bemerken, sich zu freuen, begrenzt sind.

Dabei werden Happening und Gestik umgangen.

Aktional 1 der praktizierte Schnitt, das Erhalten von Flächen als Plätze und - Anstzpunkte.

Auf der Bildfläche wirkst du mit Spuren von Aktionen, integrierst, lagaerst das Aktionale, gehst vorüber.

Aktional 2 setzt in den aktionalen Raum die Akteure: das plastische Objekt, die Zuschauer und die Betrachter und die Handhaber, Aktanten

Aktional 3 der Akt findet statt, es bleibt eine Spur: eine vergängliche Darbietung.

Sensation! Manche nehmen Überbleibsel mit. Was also haben sie sich angeeignet?

Irrende Ewigkeiten aus Verkänglichem.

**Gheorghe Iova**

(Traduktion: Renate Sandu)

Gheorghe Iova is a writer whose activity is focusing on the interactive manifestations of media.



https://biblioteca-digitala.ro

# demolarea ideilor fixe

CĂLIN DAN: **Deci viaţa şi aventurile lui Marcel Bunea. Cînd ai terminat institutul?**

MARCEL BUNEA: În '82... Am intrat tîrziu, de abia la a cincea încercare.

**Şi de ce la textile?**

Pentru că mi s-a părut foarte interesant. Văzusem tapiseriile de la Teatrul Naţional, care erau făcute de pictori: Ciubotaru, Gabrea, Nicodim...Şi în afară de asta auzisem că la textile poţi să fii lăsat ceva mai liber. Aşa se face că toată studenţia am lucrat, am pictat pentru mine. După lucrarea de diplomă n-am mai făcut însă tapiserie, şi asta din considerente strict materiale. De fapt, eu cred că nu trebuie să fie o separaţie strictă între tapiserie, pictură, sculptură - între arte "majore" şi arte "minore". Mi se pare o separaţie absolut artificială. În primul rînd e vorba despre materiale: ele îţi cer să le răspunzi într-un anumit fel, dar în acelaşi timp îţi dau şi o mare libertate de a le combina. Şi atunci, nu se mai pune problema decorativului.

**Decorativul există, totuşi, în măsura în care motivaţia e mai profundă.**

Eu cred că superficialitatea sau profunzimea sînt lucruri ce ţin de fiecare artist în parte.

**Valorile existenţiale n-au însă nimic decorativ în ele.**

Şi totuşi, o pictură de Van Gogh, de exemplu, poate deveni un obiect decorativ...

... prin contextul în care e citită...

... şi prin estomparea trăirii directe.

**Asta sună ca o definiţie: estomparea trăirii duce către decorativ - estompare existînd în obiect sau fiind aplicată ulterior.**

Deseori este aplicată - şi de aici, cred eu, un foarte mare grad de redundanţă a obiectului tradiţional: pictură pe un perete, sculptură pe un soclu etc. Un obiect prea des văzut devine neutru.

**E mult mai interesant cînd se ascunde şi reapare...**

... şi astfel el capătă mereu o altă identitate.

**Vin însă teoreticienii picturii "ortodoxe" şi spun că icoana este un obiect misterios: aflat tot timpul în faţa ta, el se dezvăluie mereu altfel.**

E un punct de vedere în care primează aspectul teoretic şi nu trăirea. Mie acele obiecte mi se par, dimpotrivă, destul de neutre şi de reci. În ce mă priveşte, cînd vizitez un muzeu sau o colecţie de artă, nu mă interesează atît obiectele în sine, cît ambientul pe care ele îl compun ca pe un fel de instalaţie.

**E, deci, mai importantă relaţia dintre ele.**

Da, iar cel care organizează o expoziţie poate deveni el însuşi, prin dispunerea obiectelor, un artist... Preocuparea mea este să nu mă plictisesc în faţa imaginii. Aşa se face că pot să-mi dispun lucrările în foarte multe feluri. Ele nu sînt gîndite după o schiţă pornind de la care să duc lucrarea la bun sfîrşit.

https://biblioteca-digitala.ro

**Te-ar interesa să refaci expunerea acestor lucrări modulare?**

Sigur că da: în alt context.

**Acţiunea ta a avut şi un sens funcţional, în măsura în care era destinată unui spaţiu şi modificării lui. De altfel, de la o lucrare la alta, de la un panou la altul, se constată o repetiţie.**

Nu ştiu, eu unul nu văd lucrurile aşa. Probabil, însă, că stările sînt destul de apropiate, pentru că timpul de realizare a fost relativ scurt. Este, de fapt, un ciclu încheiat. Mai departe voi trece, ştiu eu, la alb-negru sau la altceva.

**Să revenim la al tău curriculum vitae.**

După facultate, am lucrat foarte multă vreme pictură, dar fără să expun. Nu eram mulţumit de ceea ce făceam. Prima expoziţie personală am făcut-o de abia în 1986 *(Nefîrtaţii)*, deci foarte tîrziu. Nu m-am grăbit şi nu-mi pare rău de asta.

**Expoziţia ta din '86 avea un pretext literar?**

Da, era un fel de mitologie.

**Cu un caracter demoniac, nu-i aşa?**

Erau nişte obsesii bizantine.

**Mi s-a părut mai degrabă o răbufnire faţă de contextul social-politic...**

A fost şi aşa. Era un singur portret care se repeta obsesiv.

**Şi, în acelaşi timp, o răbufnire împotriva unei stilistici cumva devitalizate. Era o mare agresivitate acolo, recurgeai la asimetrie, la culori urîte...**

... şi la o pastă murdară, plină de mizerie.

**Am aflat că scrii poezii.**

Nu e chiar aşa: cînd mă plictisesc de pictură şi desen, atunci îmi mai notez cîte un gînd.

**Deci nu e o activitate sistematică... Manifestările tale sînt declanşate de un mecanism instinctual?**

Intuitiv, mai bine spus.

**Adică, pornind de la o anumită încărcare interioară, care se dezvoltă rapid.**

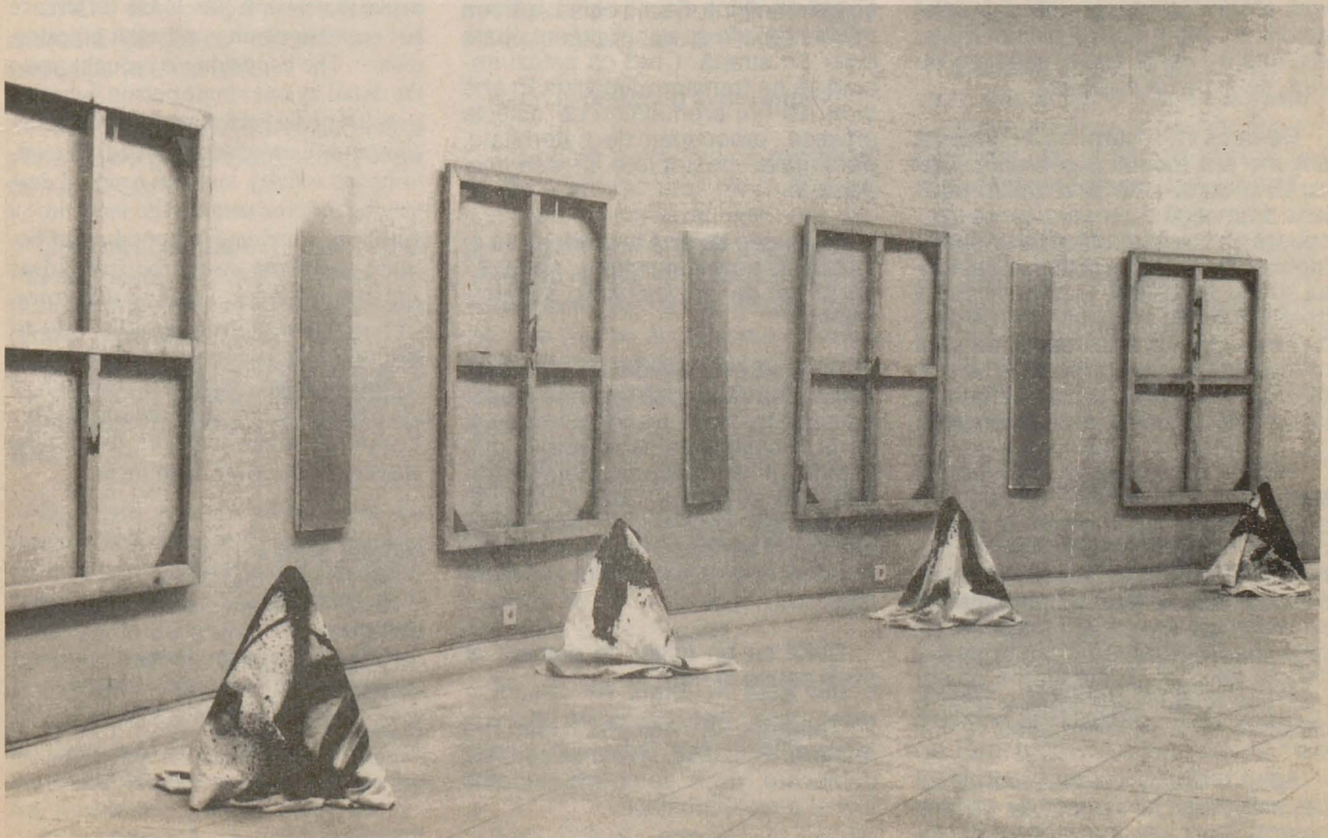
Da, e momentul în care îmi devin lucrurile clare, după ce mi s-au acumulat nişte tensiuni.

**Tensiunile acestea sînt de natură morală, estetică?**

Sînt impulsuri de toate felurile, pe care le primim în permanenţă: politice, sociale, culturale etc.

**Expoziţia pe care ai făcut-o la Teatrul Naţional are şi semnificaţia unei despărţiri de pictură?**

Nu ştiu ce se va întîmpla mai tîrziu, însă cel puţin o vreme n-o să mai pictez. Nu mai pot, nu mai simt nevoia. De fapt, întotdeauna m-am ferit de repetiţia îndelungată. N-aş admite să repet pînă la sfîrşitul vieţii aceeaşi şi aceeaşi formulă, rezolvînd serie după serie, la modul formal. Or, atunci cînd nu există încărcătura, tensiunea existenţială, ajungi să cazi într-o repetiţie monotonă care





https://biblioteca-digitala.ro

îmi repugnă.

**Monotonia este şi ea o modalitate de a gîndi şi practica arta.**

Eu nu lucrez aşa; mi s-ar părea plictisitor. De aceea am şi recurs, intuitiv, la formula permutaţională. Schimb lucrările între ele şi, astfel, ele devin oarecum altceva. E presupusă aici şi o teorie a tragicului din care derivă ironia ori sarcasmul.

**Nu eşti o structură veselă.**

Nu sînt şi n-am fost, Şi totuşi, spiritul ironic e necesar unui artist, presupunînd un anumit grad de detaşare.

**Bănuieşti, deci, că nu vei mai face, cel puţin un timp, pictură. Ai totuşi un program?**

Da, cred că am un program. Voi face să coexiste plastica şi acţiunile care să angajeze simţurile - gust, miros - precum şi cuvîntul, gestul, dansul, unite într-un singur concept, aşa cum de altfel am şi încercat, şi în care fiecare limbaj să-şi păstreze un anumit grad de independenţă. Aici este şi diferenţa între *happening* şi o acţiune de acest tip. *Happening*-ul este gîndit pînă în detalii de un singur om, pe cînd o acţiune *multi-media* e mai descentralizată, mai destructurată. Lucrînd, pentru această expoziţie, cu *Teatrul de Gest* de la Ploieşti, am discutat despre intenţiile sale, actorii au văzut lumea picturii mele, iar apoi au făcut exact ceea ce au vrut, cu maximă libertate.

**Ceea ce m-a surprins în această acţiune era tocmai o coerenţă "literară", o cursivitate previzibilă: oscilaţia dramatică a dansatorilor ce descoperă obiectele structurînd un spaţiu tridimensional, apoi distrugerea acelui spaţiu şi, în final, tu care vii cu un gest demiurgic şi dai jos vălul de pe o lucrare intactă, ca la dezvelirea unui monument. M-am întrebat de ce n-ai distrus lucrările bidimensionale, lăsîndu-le pe cele în trei dimensiuni.**

Pentru că ele ocupau, în economia spaţiului, locul central; de aici am pornit şi asta m-a interesat în primul rînd. Or, cele bidimensionale nu puteau să stea în mijloc. Iar dacă centrul a fost distrus, motivaţia ar putea să fie că în fiecare mai există acest rău al centrului. Societatea informatizată are nevoie de o ieşire din lumea obiectului tradiţional, care conţine doar o cantitate mică de informaţie.

**Actul distrugerii a fost momentul cel mai reuşit din punct de vedere coregrafic şi cel mai conotativ, de altfel.**

Importante erau o stare de agresivitate crescîndă şi legăturile pe care fiecare şi le făcea în acele momente. Pe de altă parte, ca orice distrugere, tot ce s-a petrecut acolo a fost şi un ritual de purificare.

**Lucrările de pe pereţii circulari ai sălii erau însă cu totul altceva.**

A fost o mişcare în dublu sens. Panourile în alb-negru, cele laterale, erau bidimensionale. Ele s-au transformat în forme tridimensionale, prin smulgerea pînzelor de pe şasiuri şi, la sfîrşit, prin aşezarea lor în faţă, ca un şir de obiecte textile. Pe de altă parte, tridimensionalul a fost transformat oarecum în bidimensional.

**Ce ai făcut cu deşeurile?**

Multe au fost luate de cei prezenţi în sală, dar o parte din ele au rămas acolo. Intenţionez să le refac, în vederea unui epilog. Va fi un nou obiect, cu elementele componente trecute prin foc, purificate... Aş face-o undeva pe cîmp, ca încheiere a acestei acţiuni.

**Ai în proiect şi alte acţiuni?**

În primul rînd am renunţat să mai expun în spaţii convenţionale. Nu voi mai face expoziţii personale de pictură şi nici acţiuni *multi-media* care să se petreacă într-o sală obişnuită. Am nevoie de alte spaţii... Ştiu eu, poate chiar pe stradă. Cred că astăzi trebuie să ne transformăm viaţa în artă şi nu să fim producători de obiecte artistice, preocupaţi de paternitate, perenitate, posteritate şi aşa mai departe.

**La ce gen de artă te gîndeşti că ar trebui să aspire existenţa noastră? La un fel de *Sozialplastik,* în genul Beuys?**

Cred că este nevoie de o plastică socială: să intervii, să încerci o modelare a oamenilor, să lucrezi împreună cu ei. Beuys este un exemplu prin atitudinea lui faţă de problemele formale, de expresie, dar şi faţă de problemele sociale. Un asemenea discurs, în contextul de azi, cred că ar putea contribui la o deblocare mentală.

**Crezi că un astfel de demers ar avea şanse la noi?**

Categoric, la început ar fi primit cu reţinere. Este însă nevoie de această deblocare, de o demolare a ideilor fixe şi a prejudecăţilor.

# weaping away the fixed ideas

This dialogue comes out from Marcel Bunea's intermedia performance, enterprised at *Etaj 3/4* Gallery at the National Theatre. The artist confesses he felt a need to surpass not only the strict separation in the traditional genres (painting, sculpting, tapestry etc.) but also the redundant condition of the art object which becomes neutral and loses its identity if always watched from the same spot. Marcel Bunea doesn't carry a merely interest in objects themselves, but in their gathering together in installations. The performance he organized at the National Theatre has a functional meaning and it is destined to be modified by a given space, depending on the impulses which are agressing the artist's consciousness (political, social, cultural ones), expressed simultaneously in sound, body action and graphic objects. Marcel Bunea externalizes the tragic through an existential tension and an ironical attitude at the same time. Some of these days he wishes to organize other multi-media performances, that will preserve a certain degree of independence for each language subordinated to a single concept: this is the difference between happening and such a performance. The happening is brought up to the detail by one single person, whereas a multi-media performance is rather decentralized, more destructured. The state of agressivity and the need of destroying the core mean at the same time a purifying ritual and a mental relief because weapping away the fixed ideas and the prejudices: *I believe that nowadays we have to melt our lives into art not just to stir out some art objects or to be preoccupied with the paternity or posterity a.s.o. We need the social function of the art: to intervene, to build up characters and work with them.*

MARCEL BUNEA
born in 1952, Cisnădie
1982 - graduates the Art Academy, Bucharest
1986, 1991 - one man shows, Bucharest
1992 - Rees, Karlsruhe (Germany)
1987 - collective event: *Alternative,* Bucharest
1991 - Joung Romanian Artists - Szombathelyi, Hungary; *Sex of Mozart,* Bucharest,
1992 - performances in Bucharest and Karlsruhe



https://biblioteca-digitala.ro

# RASOVSZKY

## haosul îmi este un soi de program

CĂLIN DAN: **Aş fi vrut să avem această discuţie mai demult, la expoziţia ta din 1990.**

GHEORGHE RASOVSZKY: Era vară, 39 de grade afară şi nu venea nimeni în sală.

**Cred că acest aspect - anonimatul - te defineşte, îl şi cultivi. Dacă, din punctul meu de vedere, eşti una dintre persoanele care contează pentru cine vrea să lucreze în arta românească; în acelaşi timp, totuşi, nu contezi: nu prea ştie nimeni de tine.**

Da, cam aşa mi se întîmplă de fiecare dată. Probabil şi pentru faptul că nu fac niciodată vernisaje. Apoi, ceea ce fac eu nu se înscrie într-o "tehnologie de grup", într-o chestie pe care o mai fac alţi cîţiva oameni. Aproape invariabil, cînd un artist alege un drum separat, rezultatul este acelaşi: nu vine lumea la expoziţie, nu există ecou.

**Nu cred însă că poţi urmări cu exemple acest radicalism, în ceea ce se întîmplă la noi, acum.**

Nu mă refer la cei care, din nu ştiu ce motive, sînt consideraţi "consacraţi". Mă refer la nişte tipi care mie îmi plac, la nişte pictori pe care nu-i interesează foarte tare să expună. Pe mine, de la un timp, a început să mă intereseze, ca să arăt clar şi fără nici un fel de dubiu ceea ce fac şi, în acelaşi timp, ca să scap de ideea aceasta de stocare artistică.

**Cum îţi petreci o zi din viaţă?**

Niciodată nu-mi fac un program, iar dacă îmi fac unul de cu seara - aşa cum îmi comand nişte vise, încerc să-mi comand şi un program pentru a doua zi - cîte ceva ajunge să se respecte, dar numai în foarte mică măsură. Mereu am bucuria a foarte, foarte multe surprize. Haosul îmi este un soi de program. Zilele mele sînt destul de agitate, adică fac destul de multe chestii în aceeaşi zi, deşi aş dori, să zicem, ca într-o zi să pictez de dimineaţa pînă seara, în alta să-mi fac şasiuri, apoi timp de trei săptămîni să fac numai fotografii ş.a.m.d. Niciodată nu-mi iese aşa, ziua mea seamănă cu un talcioc...

**Încerci să impui în jurul tău o anumită imagine? Mă refer, între altele, la modul cum te îmbraci şi cum te tunzi.**

Asta este pur şi simplu o chestie amuzantă. Îmi aduc aminte că eram, ca puşti, unul dintre primii bucureşteni care purtau părul foarte lung. La un moment dat m-am tuns - probabil că m-am plictisit, fiindcă apăruseră "pletoşii", şi atunci am devenit unul dintre primii "tunşi" din Bucureşti. Am încercat mereu să nu mă confund cu ce era în jurul meu. Acum, însă, nu mai am timp să mă intereseze aşa ceva. Vîrsta îşi spune cuvîntul.

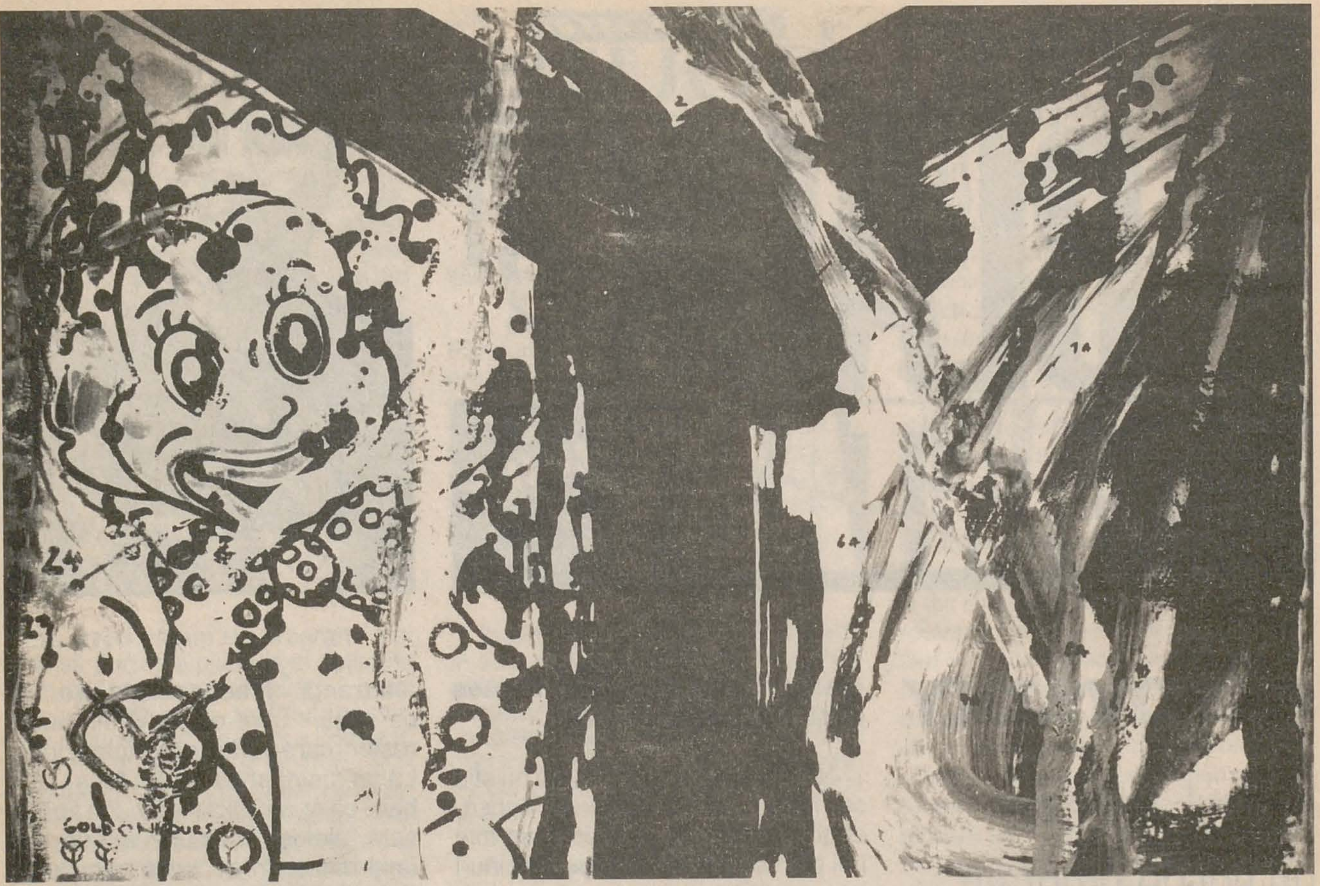
**Aşa cum te-am văzut eu, pe vremuri, erai o figură foarte pitorească şi, în acelaşi timp, arogantă. Erai un personaj bine constituit atunci, cînd ai avut expoziţia de la *Galateea*...**

Da, a fost prima mea expoziţie. Am spart gheaţa atunci, în 1985. După nu ştiu cîţi ani cînd credeam că n-are nici un sens să expun, cîţiva amici mi-au spus: dom'le, hai, dă-i drumul! Şi, într-un fel, bine am făcut, fiindcă din clipa aceea s-au modificat foarte clar nişte relaţii ale mele cu artiştii şi cu arta din România.

**E ceva paradoxal în atitudinile tale. Eşti un om stabil, ai o familie bine constituită, ceea ce cred că te apără de tot felul de asalturi interioare şi exterioare, pe cînd arta pe care o practici - imaginea pe care o impui - aparţine agresivităţii, chiar dezordinii. Eşti, poate, singurul om cu care se poate discuta - în cercul meu - despre cultura *punk*, despre durităţile muzicii cu pricina, despre com-**



https://biblioteca-digitala.ro



portamentul respectiv.

Generaţia noastră a fost foarte puternic influenţată de muzică - aceea a perioadei *rock* şi *beat*. Fenomenul acesta m-a interesat din punct de vedere plastic şi audiovizual. Nu era neapărat muzica pe care o făceau *The Beatles*, erau mai degrabă acele lucruri care scapă mereu de sub control... Foarte mulţi ascultă muzică *punk*, dar puţini îşi dau seama ce e. Cam aşa se întîmpla şi la mine în expoziţie: din cîteva zeci de oameni care intrau în sală, dacă se găsea unul, vreun tînăr, cu care să schimb cîteva cuvinte. Simţeam că e "pe fază" şi eram liniştit în clipa aceea.

**Şi ce e, de fapt, *punk*?**

Este acea violenţă înmagazinată în orice gest, în orice atitudine. Nu este o violenţă de tip destructiv, neapărat, ci o potenţialitate - un factor motrice al oricărei existenţe. Elementul acesta a existat şi în *dada*. Există, de altfel, nişte punţi între *dada*, *punk*, *happening* şi anumite zone din instalaţii care încearcă să rupă şi cu pictura, şi cu instalaţia propriu-zisă, şi cu arta *video*. Aşa zisul neo-expresionism este, de fapt, o defulare a fenomenului *punk*. La fel şi în grafică: lăsarea la o parte a traseului şi a imaginii foto curente, revenirea la colaj, la tuşă. Este un moment de amalgam care mi se pare foarte frumos, fiindcă vezi orice, oricît, oricum.

**Pe tine nu te enervează, ca să zic aşa, ghiveciul în care trăim?**

Nu. Nu ştiu... aici e un fel de imagine dublă. Pe de o parte sînt multe zerouri, iar pe de altă parte sînt şi oameni cu adevărat importanţi. De abia anul trecut am fost cu o bursă în Franţa, unde am cunoscut tot felul de oameni, am întîlnit şi vîrfuri culturale, care nu erau cu nimic mai prejos decît cei de aici, dar nici invers. Adică nu mi se pare, din punctul ăsta de vedere, un avantaj sau un dezavantaj să trăieşti în România. Ceea ce ne împiedică aici este un conservatorism cras, care funcţionează cu o ferocitate nemaiîntîlnită. Dacă în Occident *coté*-ul comercial face ca ceva să funcţioneze şi poate să-l scoată pe artist din rahat, aici nici măcar şansa asta n-o ai. Este doar o moarte latentă, care funcţionează ireproşabil, neatacabil şi la nesfîrşit. Cu excepţia unor prieteni, a unor telefoane, nu se întîmplă absolut nimic. Expoziţiile n-au ecou, n-au presă.

**Mai degrabă cred că e vorba de o chestie de mentalitate.**

Există, generalizat, un mare dispreţ, probabil, faţă de propria persoană.

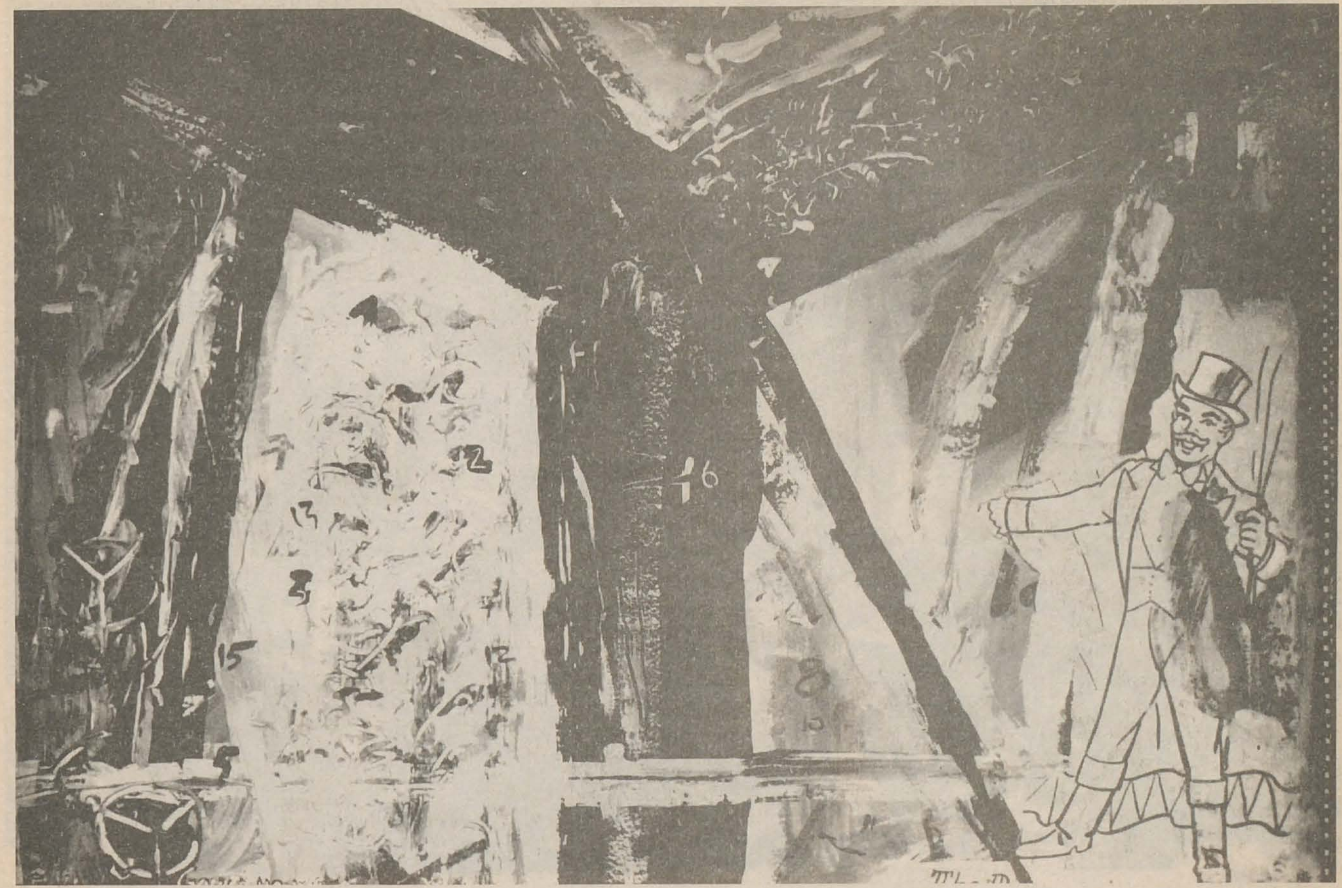
**Dacă ţi-ar da cineva bani suficienţi, ce-ai face?**

În primul rînd aş face 2-3 galerii de artă cu adevărat contemporană şi de avangardă, în care să nu intre un alt tip de artă. Lipsa unor asemenea galerii în Bucureşti mi se pare principala noastră nenorocire.

**În această privinţă funcţionează egalitarismul şi populismul, la fel ca şi în politică. Or, ierarhiile trebuie să existe...**



https://biblioteca-digitala.ro



... măcar pentru a avea avantajul de a te situa în afara unei ierarhii.

**Povestește-mi și mie un vis de-al tău.**

E greu să-ți povestesc, pentru că în perioada asta am niște vise foarte complicate și baroce, neplăcute într-un fel. Înainte de decembrie '89, aveam clar conștiința cezurii definitive și totale între mine și societate, și atunci visele mele erau extrem de libere și clare; într-un fel, mi le controlam. De atunci, datorită rapidității cu care se desfășoară evenimentele și datorită *pressing*-ului social, care este din ce în ce mai jegos, visele mele devin un soi de oglindire a ceea ce se întîmplă pe stradă. Deci visele mele sînt oarecum coșmarești. Majoritatea lor se leagă de ape, cu diferite semnificații, în funcție de limpezime sau de culoare. Recent, așteptam, în vis, să apară luna plină, care era, în același timp, și soare. Era noapte și bine-nțeles că era lumină de zi, ca în *Noaptea americană* a lui Magritte. În mijlocul apei era un prieten de-al meu - de fapt, personificarea veșnicului prieten, pe care eu îl consider un *summum* de cunoștințe, de persoane pozitive și negative, care mă înconjoară; deci acest personaj învelit în niște ziare suflate de vînt, în mijlocul apei. Ziarele nu erau ude, el nu era ud, iar eu încercam să stabilesc un soi de dialog cu această persoană. Dar mai întîi trebuia să aștept să treacă acea eclipsă de soare-lună și așteptam privind printr-o bucată de polistiren. Deci mă aflam pe malul unei ape foarte curate și ușor încrețite de vînt, iar în mijlocul apei se afla un prieten etern - în fine, acea comunicare pe care aș dori-o și nu se-ntîmplă; sau se întîmplă și eu n-o realizez. Iar undeva, deasupra noastră, se aflau soarele și luna care patronau toată întîmplarea mea. Bine-nțeles că eu încerc să-mi explic visele, mai ales cînd mă zdruncină ceva din interiorul lor.

**Încerci să le și pictezi?**

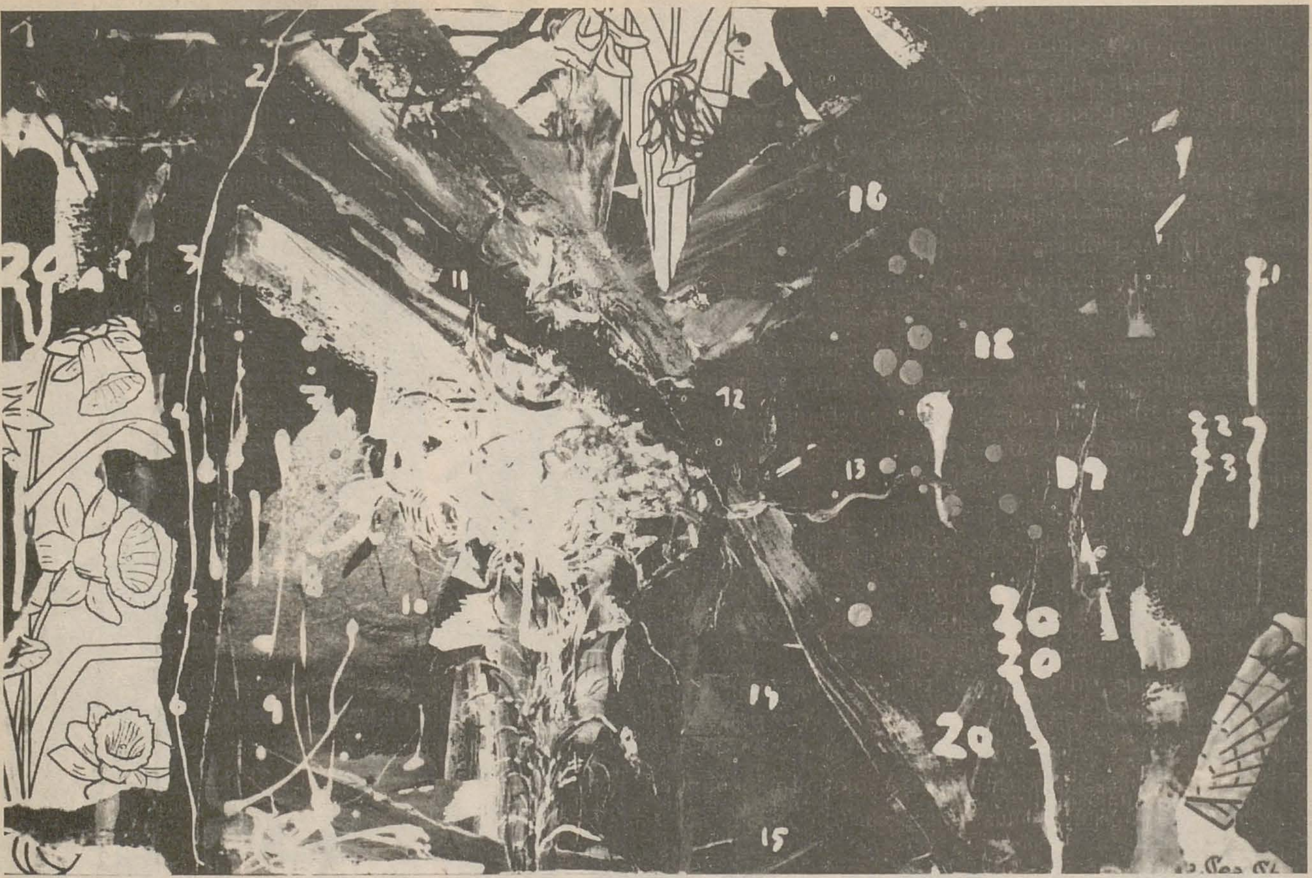
Culmea, foarte multe din picturile mele au o mare legătură cu visul, nefiind însă descriptive. În unele apar - datorită unui mecanism pe care am încercat să-l perfecționez în timp și am reușit cît de cît - un soi de imagini hipnagogice oarecum controlate. Ori înainte de visul propriu-zis, care este necontrolabil, ori după vis, deci între cele două stări, cînd îți comanzi, ca la un fel de cinematograf, imagini. La un moment dat, imaginile devin foarte clare și notabile. Una dintre picturi, *Mitul într-o coincidență autobiografică*, este, probabil, prima mea amintire, din jurul vîrstei de 2 ani și jumătate - 3ani. Ea mi-a apărut într-o formă grafizată și am pictat-o exact așa cum am visat-o. *De unde-și trag africanii seva* este o altă pictură de acest tip. Consider că unele picturi nici nu sînt făcute de mine: sînt făcute de "Cineva" - nu are nici un fel de importanță.

**Cum ți-ai asumat suprarealismul ca ideologie?**

Asta s-a întîmplat cunoscîndu-l pe Gellu Naum. Intrasem deja la liceul de arte plastice, aveam terenul fertil pentru o astfel de evoluție, dar cunoscîndu-l, a fost ceva foarte important, un mare noroc pentru mine. Pe lîngă faptul că este poetul meu preferat și, în mod sigur, unul dintre



https://biblioteca-digitala.ro



cei mai mari poeţi ai lumii, la rîndul lui - avînd acelaşi teren şi aceeaşi soartă iremediabilă - Gellu Naum l-a cunoscut la o vîrstă esenţială pe Victor Brauner. Între ei a fost o mare prietenie, despre care nu se scrie azi. La noi nu se scrie decît, hai să zicem, despre ceea ce se întîmplă la Păltiniş. Există nişte figuri foarte importante, care sînt însă evitate cu obstinaţie. Acea întîlnire dintre poezie şi pictură a fost întîlnirea celor mai importante forţe care ne ghidea-ză în viaţa asta.

**Care e relaţia ta cu poezia?**

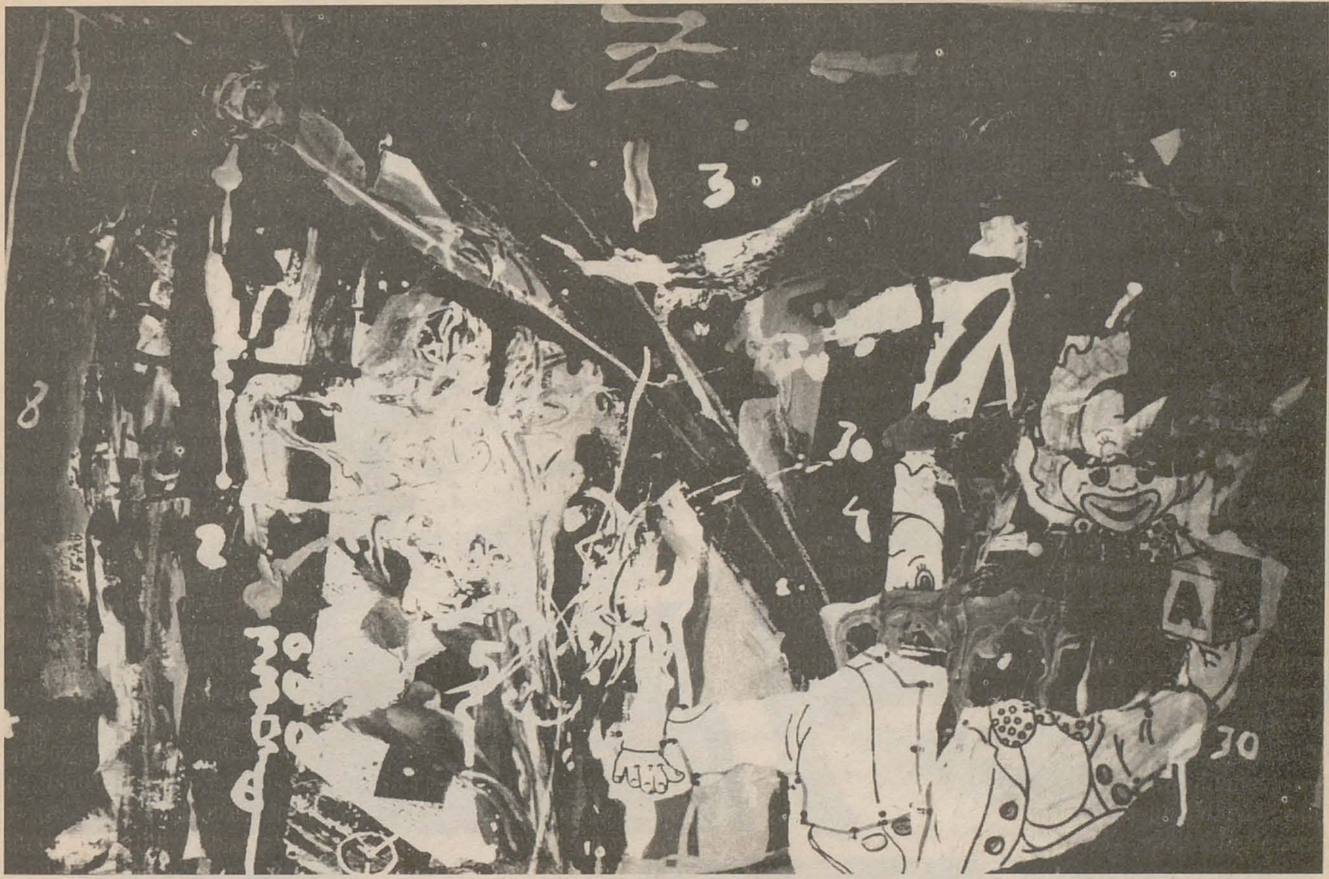
Eu am scris şi mai scriu şi acum, foarte rar. În clipa de faţă nu fac altceva decît să-mi transriu foarte cuminte nişte vise. Dar la un moment dat am încercat să scriu, împins probabil de impactul cu Gellu Naum, care a fost extrem de puternic. Şi poate că nici nu scriam rău pe atunci, dar Gellu Naum m-a sfătuit, la timp, să mă las şi să mă branşez numai pe pictură. Pentru că nu se pot face, în acelaşi timp, două lucruri. Mai folosesc scrisul doar în acele titluri aşa-zis descriptive ale lucrărilor mele. În afară de asta, mai scriu texte de origine magică, care mă frecventează ori în vis, ori chiar ziua în amiaza mare - pe buzele unui copil, ale fiicei mele; care vin de undeva, din cu totul altă lume. Făcute din cuvinte, ele sînt texte şi nu picturi. Or, discutînd adesea despre aceste lucruri cu Gellu Naum, am ajuns la concluzia că ceea ce încerc să fac eu în pictură, felul în care lucrez cu pensula şi culorile, este o muncă extrem de complicată şi de grea - exact ceea ce face Gellu Naum cu cuvintele. Bine-nţeles că, într-un fel, cuvintele sînt vînt, ceea ce culorile nu sînt. Ele înseamnă materie, ceea ce ar reprezenta un avantaj. Iar din punctul ăsta de vedere, suprarealismul mi s-a părut, împreună cu *Dada*, unul dintre cele mai importante lucruri din arta secolului XX. Foarte mult din ceea ce se cheamă artă contemporană sau postmodernism are legături efectiv directe cu *Dada* şi cu suprarealismul...

**Dacă zici că nu faci două lucruri deodată, de ce faci şi scenografie?**

Păi aici a fost un soi de strategie inconştientă pe care am avut-o la Institutul de Arte Plastice. Iniţial, bine-nţeles că voiam să fac pictură sau grafică, adică ceva direct legat de foaia de hîrtie sau de bucata de pînză. Am auzit că la institut existau nişte profesori foarte mari şi bine formaţi, dar n-am dorit niciodată ca aceştia să-mi predea. Ştiam că cei mai mulţi dintre ei erau concentraţi la secţia de pictură. Am văzut şi mai multe serii de pictori care ieşeau într-un anumit fel de la Institutul de Arte Plastice, şi atunci instinctul meu mi-a spus să încerc la o secţie totalmente anodină, care nu are o legătură directă cu chestia asta. M-am sfătuit cu nişte artişti şi mi-au spus: dă, dom'le, poţi să încerci. Şi am încercat la scenografie, unde am reuşit a treia oară, după care am studiat cu seriozitate scenografia, care e foarte interesantă. În mod normal, orice pictor poate să facă şi ar trebui să facă scenografie - au făcut-o Ernst şi Dali, o face Hockney. Nici unul din ei nu s-a născut scenograf, nici unul nu s-a născut pictor. Deci nu asta e problema. În schimb, dintr-un punct de vedere, scenografia este foarte obositoare, pentru că



https://biblioteca-digitala.ro



înseamnă multă tehnologie. Ea te ajută însă mult să lucrezi cu obiectul în sine, cu spaţiul, cu universul - să te joci, precum cu nişte piese de domino. Apoi, este important să munceşti cu omul. Eu am intrat într-un conflict nedeclarat cu ideea de regie. Mă interesează ideea de spectacol, spectacolul fiind ceva care nu depinde nici de regizor, nici de scenograf, pentru că există omul care face acolo ceea ce trebuie să facă, ca în vechile rituri tribale.

**Dar modalităţile intermediale, realizarea de ambiente?**

Consider că aşa ceva trebuie făcut în grup. Dacă aş face-o singur, mi s-ar părea că intru într-o zonă de preţiozitate pe care o ocolesc cît pot de tare. Mi s-ar părea un gest manifest, plin de importanţă. Or, manifestul pe care-l fac şi îl produc eu este de altă factură. Aş prefera să găsesc nişte oameni, să fim împreună cîţiva care să facem aşa ceva. Cred că, în general, aşa încep lucrurile bune, cînd nişte oameni se întîlnesc şi se direcţionează, chiar dacă mai tîrziu fiecare o ia pe drumul său propriu.

**Ce tip de cultură te preocupă acum?**

Mă interesează cîte ceva din Bizanţ, cîte ceva din pictura rupestră, cîte ceva din pictura populară, de oriunde ar fi ea, cîte ceva din pictura neagră, cîte ceva din sculptură, de orice natură ar fi, cîte ceva din feroneria gardurilor, de la bunul gust al unor epoci pînă la prostul gust al zilelor de azi. Este un fel de amestec cultural. Nu mă refer la o cultură anume, fiindcă mi se pare chiar imposibil să te apropii de ea. Dacă ar fi să mă apropii cu adevărat de ceva, oarecum cu timiditate şi, în orice caz, cu o doză de interes - pentru simplul motiv că e un moment favorabil în care aş putea să am contact cu aşa ceva - ar fi, în continuare, cultura *zen*. Am făcut o serie de lucrări în care, în mod neaşteptat, necontrolat, am ajuns la un semn care - aveam să constat ulterior - era din această zonă.

**Nu eşti totuşi un practicant *zen*.**

Mă feresc să fiu, fiindcă aş fi un fals practicant, care stă într-un oraş, într-un bloc, într-un apartament nenorocit, unde n-ai, în primul rînd, "tehnologia" de a face lucrul ăsta curat şi cinstit. Mă refer la condiţiile climaterice, geografice, magnetice etc. Viata dezordonată pe care o duc ar cere, probabil, o asemenea practică, dar nu cred că aş avea timp pentru ea.

**Dar într-un film ţi-ar plăcea să joci?**

Nu, mi-ar plăcea să fac film: un film experimental care, la început, n-ar avea spectatori, în afară de cîţiva prieteni. În fotografiile mele cred că se întîmplă cîte ceva din ceea ce m-aş putea gîndi să încerc în film, la un moment dat.

**Cum îţi "exploatezi" copilul în lucrările tale?**

Nu-l exploatez, el mă exploatează pe mine. E şi singura exploatare pe care mi-o doresc. Trag mereu cu ochiul la ceea ce face. Am redescoperit, astfel, lumea desenului şi a



https://biblioteca-digitala.ro

culorii. Ceea ce face ea - şi ceea ce fac, în general, copiii dotaţi - sînt nişte lucruri absolut remarcabile. Diferenţa dintre lucrările unor artişti consacraţi şi ale lor este, practic, nulă. Privitul şi observatul acestor lucrări ale copilului meu m-au ajutat să-mi sistematizez ideile, să clarific cîte ceva din tehnologia pe care încerc să o aplic. Deci eu sînt beneficiarul direct.

**Dar cu "excesele" cum ai stat în biografia ta? Te întreb pentru că ai o faţă de bătăuş.**

Îmi aduc aminte de mai multe bătăi pe care le-am căpătat decît de bătăi pe care să le fi dat eu. Din punctul ăsta de vedere, sînt un om cît se poate de liniştit. Detest violenţa afişată în mod ordinar - este ceva ce mă oripilează.

**Mai vopseşti în negru?**

Da, în continuare, fiindcă nu am ajuns să vopsesc suficient în negru ceea ce trebuie vopsit. În general, n-am ajuns să fac ceea ce aş fi vrut. Mereu spun că sînt pe aproape, mereu lucrul acela se depărtează. Acesta e refrenul clasic pe care probabil că-l auzi de la toţi pictorii.

**Şi cînd o să fi bătrîn, bogat şi burghez, ce-o să faci?**

În primul rînd, nu ştiu dacă am să ajung vreodată să fiu bătrîn, iar bogat şi burghez e absolut exclus să devin. Dacă aş avea bani, i-aş cheltui foarte repede pe tot felul de lucruri, demonstrînd că sînt un administrator cît se poate de prost al fondurilor de rulment.

# the chaos as a programme

Gheorghe Rasovszki belongs to a powerfull generation, influenced by rock and punk: *Punk is the kind of violence laying in each gesture, each atitude. It isn't necessarily a destructive type, but a potentiality, dinamic element for each existence. This element survived through Dada too. There are links between Dada, punk, happening and certain zones in the installation, which tend to breack of the painting and the installations and the video-art, as separate medias. The so-called neo-Expresionism is a defulation of the punk.*

The artist's cultural interest covers a variety from mural painting (cave murals) to folk african art, to Bizance and the Zen spirituality.

Rasovszki considers that the Postmodernism comes both from Dada and the Surrealism. A major role in his spiritual growth played the poet Gellu Naum, whom he run into in his youth. Without describing skills, his paintings are related to dreams: *Some of my works must simply had been done by Somebody* - confesses the artist.

GHEORGHE RASOVSZKY, born 1952
one man shows:
1985, 1988, 1990, 1992 - Bucureşti
group shows:
Prague, Novisad, Budapest, Arnhem, Tokyo, Paris



https://biblioteca-digitala.ro

# RODICA BUȘTIUC

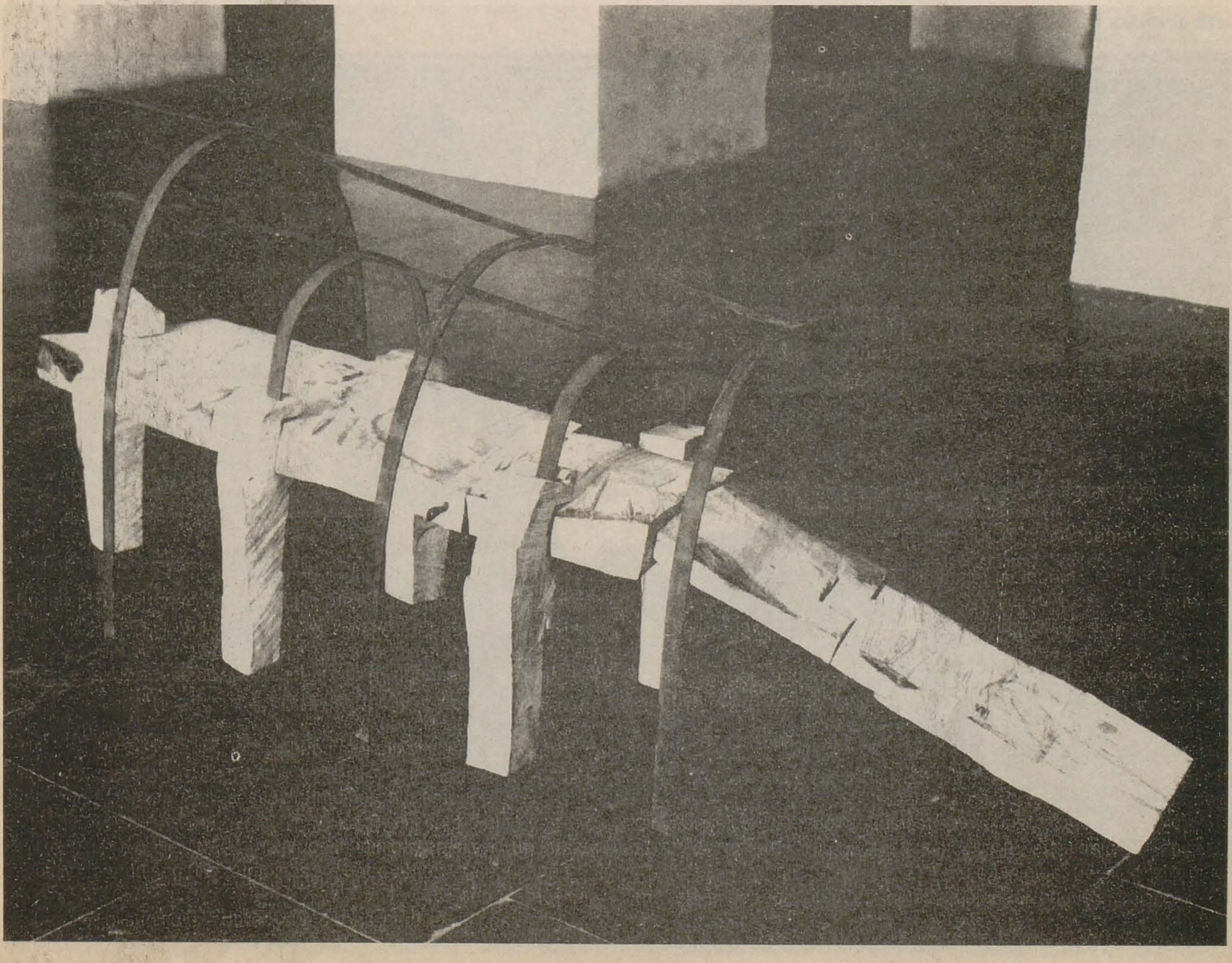
## o victorie suspendată

În puținele și , din păcate, atît de tîrziile călătorii prin Apus, am avut prilejul să revăd acolo, "la lucru", și o seamă de compatrioți evadați din România predecembristă. Am întîlnit și veterani afectînd, după două-trei decenii de antrenament cu xenofobia locului, o limbă română cu accent și amnezică la verbele fundamentale, dar și confrați foarte tineri care mai foloseau exorcismul înjurăturii autohtone. Avatarurile pătrunderii pe o piață artistică suprasaturată, cu valorile fluctuante în ritmul acțiunilor la bursă, sînt, evident, destule. Așa se face că în vînătoarea de galerii mai central plasate, mulți și-au schimbat nu numai, să-i spunem, maniera, dar și specialitatea; alții au acceptat, în așteptarea unor zile mai bune, bidineaua zugravului de ocazie sau diferite alte corvezi sezoniere. Mai mici sau mai mari, aceste sacrificii sînt și ele direct proporționale cu respectivele puteri de îndurare, de rezistență - morală, în primul rînd.

Și dacă, după numai cîțiva ani acolo, succesul chiar efemer al fiecărui tînăr desenator sau pictor este onorabil, rarii "învingători" prin sculptură sînt de admirat fără rezerve. Căci chiar dacă nu e vorba de scara monumentală și de materialul nobil destinate spațiului public, punerea în operă sculpturală reclamă, cum se știe, un mare efort financiar și este de neconceput în afara spațiului unui atelier adecvat și dotat cu o tehnologie specifică. Totodată, autonomia spațială pe care o reclamă și nu în ultimul rînd prețul fac sculptura mult mai rar și mai greu vandabilă.

Un astfel de sculptor am reîntîlnit, acum aproape doi ani, în atelierul ei de la München. Născută în 1956 și absolventă în 1975 a clasei Paul Vasilescu, Rodica Buștiuc a știut încă din țară să nu aștepte inertă "numărul

Posibila punte / A Possible Bridge, 1986, lemn / wood





https://biblioteca-digitala.ro

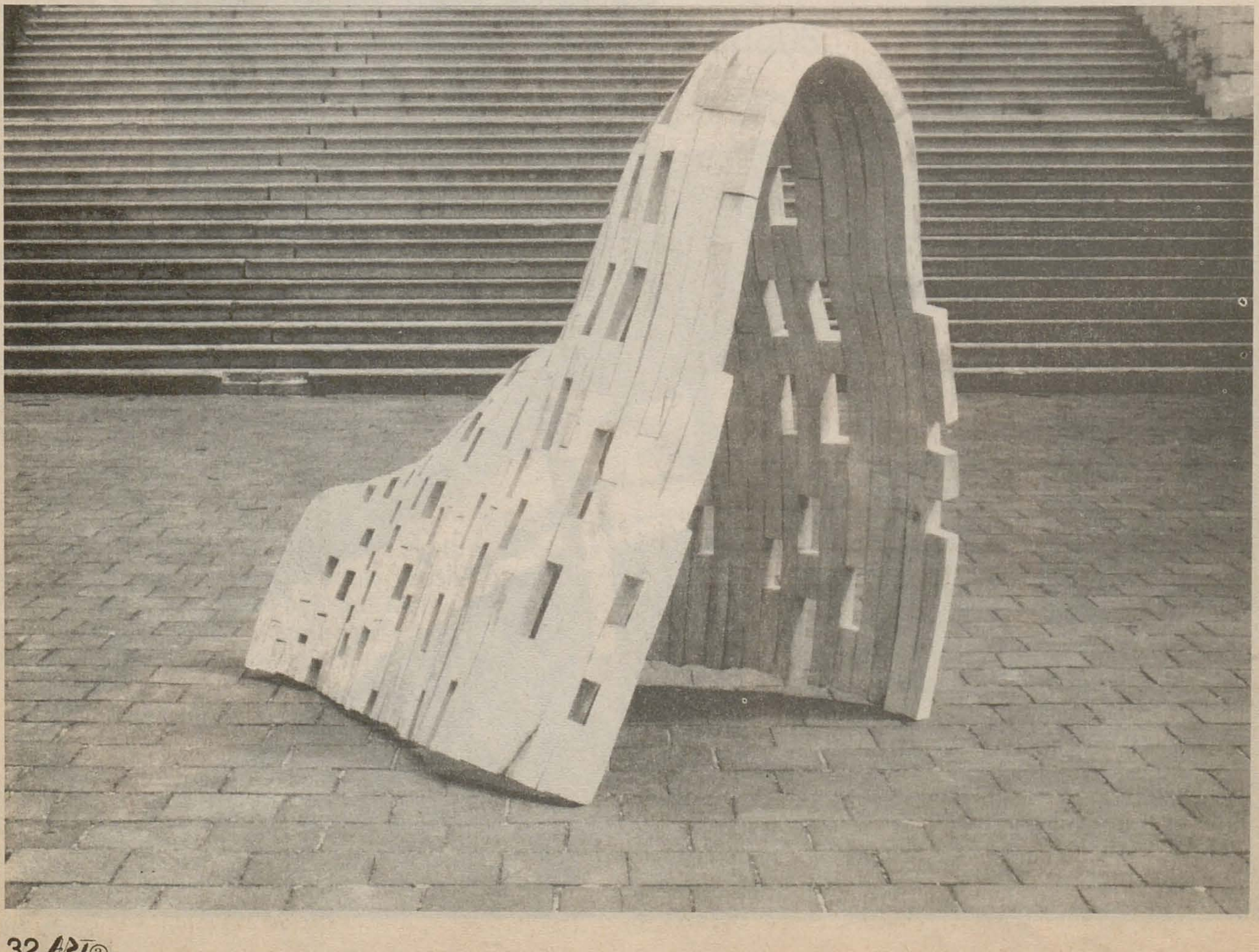
anilor". O entuziastă hărnicie artistică și o bărbătească capacitate de rezistență la efortul fizic au impus-o prin simpozioane "grele" ca cel în piatră de la Măgura și, cu piese în tăietură directă, în multe expoziții naționale și județene.

Stabilită în 1983 în Germania, sculptorița a avut curajul unui al doilea debut post-academic, absolvind cu succes - în pofida dificultăților de tot felul - cursurile facultății de sculptură ale celebrei *Kunstakademie* din München. O performanță, după cunoștința mea, fără precedent, dacă vedem că nu este nicidecum vorba de vreo diplomă de circumstanță, ca acelea eliberate atîtor (adesea) semiamatori de numeroasele "academii" libere care ființează prin Europa. Șansa obținerii unui atelier oferit de primărie a însemnat și reînnodarea firului unei munci cu rezultate progresiv importante, sporind în complexitatea morfologică a analizelor spațiale propuse, de la o lucrare la alta.

Atmosfera care circumscrie această etapă ar putea fi căutată și motivată după o schemă care invocă atît de comodele ticuri psihanalitice post-freudiene - extrem de operante mai ales cînd e vorba de arta feminină - sau forțată în descifrarea unor refulări tipice artei din diaspora, a unei anume vehemențe dizidențiale, a unei polemici cu spațiul concetrațional, ș.a.m.d. Căci dincolo de titluri (transparent sugestive și ele), este vorba aici de metafora plastică a unor cuști, a unor colivii. Posibile spații de recluziune conținînd și potențiale pericole, dar și - în chip miraculos - "cheile" unei oricînd posibile evadări, structuri prin a căror transparență interiorul se prelungește în exterior și invers, detașarea de anxietățile claustrofobe provocate prin asociații fiind în fond țelul (auto?) terapiei propuse de Rodica Buștiuc.

În ceea ce mă privește, însă, cred că este prea tîrziu să mă conving că sufletul omenesc este numai o expresie a furtunilor, cataclismelor și miracolelor din spațiul coxo-pelvian, să mă obstinez în ideea că circumferința umană poate fi măsurată cu mărimea numai unui segment al ei, adică sexualitatea. Totodată, cum nu consider că limbajul plastic ar putea fi și unul polemic - imaginea, cred eu, decretează cu o imperială incoruptibilitate - nu poate fi vorba aici nici de o atitudine legitimată

**Casa gîndurilor bune / The House of Noble Thoughts,** 1987, lemn / wood



prin politic. În fond, ce decorativ dar și ce comod-prozaic ar fi să încerci să explici disperarea unui Malevitch de *a elibera pictura de greutatea inutilă a obiectului din realitate* , numai ca pe un refuz al greutății lanțurilor invizibile din marea închisoare rusă inventată în 1917.

Deci, refuzînd (minimum) două prejudecăți ale ipotezei de lucru, să vedem, măcar sumar, și modalitățile, culorile "timbrale" pe care le întrebuințează materialitatea acestor construcții, ritmurile osteologiei subiacente edificiului. Spun osteologie deoarece trebuie de la bun început citită aici și o glosare în marginea antropomorfului. Numindu-se *Refugiu, Casă, Punte* (acoperită n.n.) sau, pur și simplu, *Obiect*, aceste sculpturi învesmîn- tează cu formă un spațiu parcă animat de un suflu, de o pneumă. Poate fi, strîns adunat de tensiunea unei mus-culaturi metalice sau laparatomizat după trasee temerare, spațiul unei cutii toracice suficiente - în anonimatul "portretului" ei teoretic - sugestiei umanului.

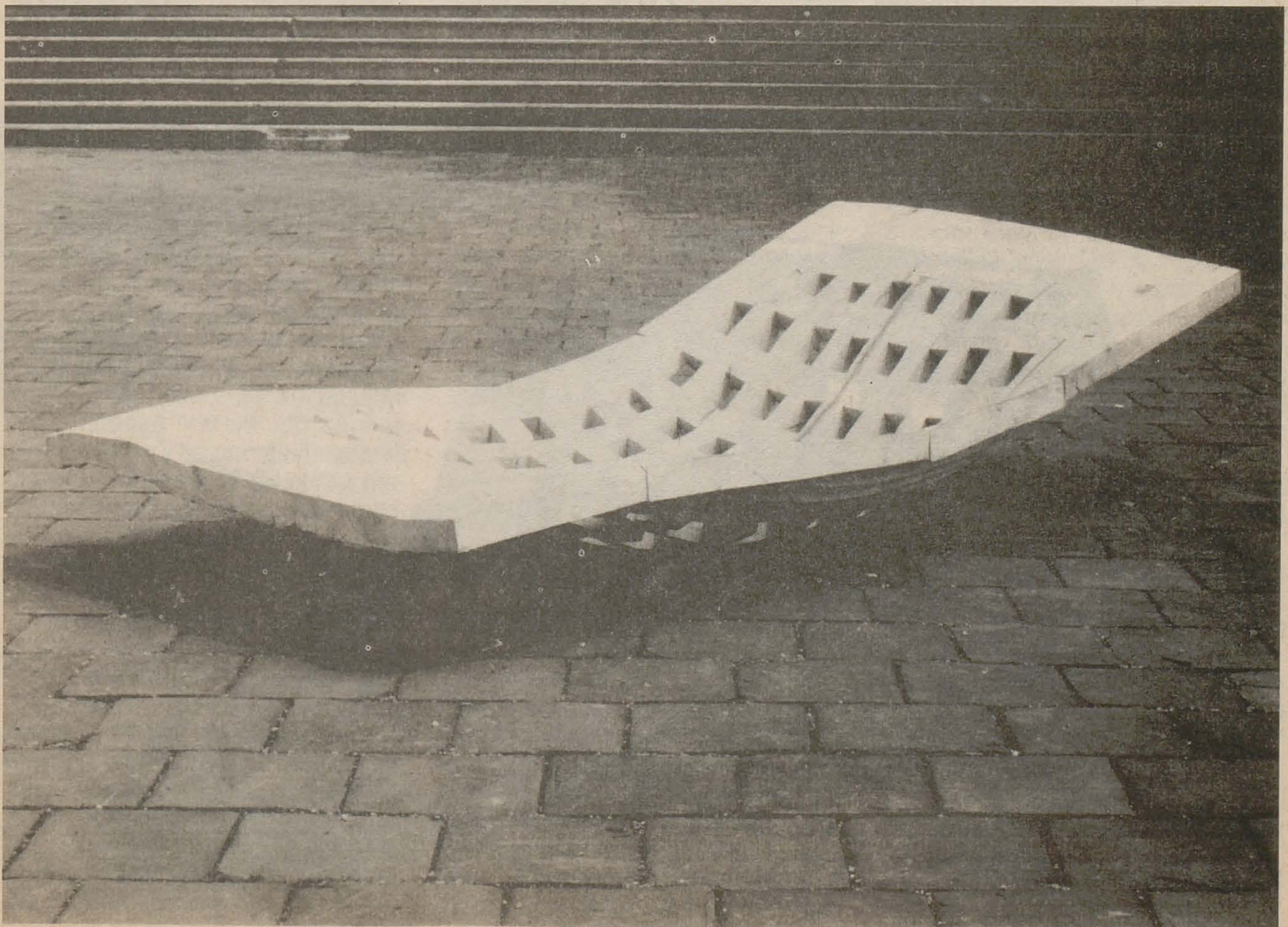
Arhitecturi care - văzute din această direcție - comunică și o neliniștită (neliniștitoare) ambiguitate. Căci le-aș putea numi și "machete", reduceri la scară ale unor edificii, edificii însă - cum vedem - de inspirație antropomorfă. Că nu folosesc o falsă grilă de lectură o poate atesta, cred, și convocarea culorii într-un obiect ca acel *Fără titlu* (lemn, metal, ghips). Avem aici de a face și cu o neutră, patinată "epidermă" și cu roșul osteomiologic vizibil în cîmpul de disecții și, în sfîrșit, cu albul calcinat al unei ordonatoare coloane vertebrale.

Nu în ultimul rînd trebuie spus și că, în mod paradoxal, aceste virtuale "ecorșări" (le numesc într-un sens mai puțin limitativ decît al clasicului substantiv didactic) nu radiază nicidecum violența tragediei expresioniste. Dimpotrivă, calm și solid articulat / dezarticulate, oferind un excurs prin spații epurate de aleatoriu, de un anume amorf biogen, ele respiră, parcă și la propriu, stenic, pozitiv, adesea chiar cu o cordialitate ludică.

Este în fond balansul, jocul drumului de la și către o lume care se metamorfozează în peren, exorcizîndu-se din hotare, pentru a oferi adăpost, înveliș sau acoperiș *Casei gîndurilor bune,* cum se numește o lucrare.

Am în față o coală de hîrtie pe care, cu un creion grăbit, Rodica Buștiuc îmi lăsa, în gara müncheneză, cîteva

Obiect de meditație / Object for Meditation, 1985, lemn / wood





https://biblioteca-digitala.ro

date biografice. Ultimul rînd, "trăieşte la München", trebuie acum, din nenorocire, transcris la timpul trecut.

Vara trecută, artista s-a reîntors acasă nu cu o expoziţie, ci ca să se odihnească în pămîntul Devei natale. Să se odihnească cînd de abia învăţase nu numai cum să lupte, dar şi cum să cîştige.

François Pamfil

RODICA BUŞTIUC

1956 - se naşte la Deva

1979 - absolvă Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, clasa profesorului Paul Vasilescu

1979-1983 - expoziţii personale şi colective la Bucureşti, Timişoara, Lugoj

- participă la simpozioanele de sculptură în aer liber de la Măgura (piatră) şi Săliştea Sibiului (lemn)

1983 - se stabileşte în RFG

1987 - absolvă cursurile de sculptură de la *Kunstakademie*, München, clasa profesorului L. Kornbrust

1992 - moare la München

Expoziţii în RFG:

1985 - *Anais* Galerie, München

1986 - Arta internaţională din atelierele müncheneze *(Internationale Kunst aus Münchner Ateliers)*, Küstlerwerkstatt, München

1987 - *Galerie der Künstler*, München

1987 - *Premiul Debutanţilor* acordat de Ministerul Culturii al landului Bavaria

1989 - lucrare monumentală amplasată la München

# a suspended victory

Rodica Buştiuc was only 35 when she run into sickness and death, abandoning a work which brought her fame all over the country and in Germany as well (in München, where she lived since 1983). Enriching the Expressionist violence with a positif, stenical equilibrium of playfull comfort, the artist proposed some original spatial analyzes, with an increasing morpfological complexity. This concerns the escaping from a calling-up space. Titled *Refuge*, *Home*, *Bridge* or simply *Object*, Rodica Buştiuc's sculptures could be interpreted as due to an anthropomorph inspiration.

RODICA BUŞTIUC

1956 - born in Deva, Romania

1979 - graduates the Fine Arts Institute *Nicolae Grigorescu*, Bucharest

1979-1983 - one man shows and group exhibitions in Bucharest, Timişoara, Lugoj

- participates to the open air sculptural symposiums of Măgura (stone) and Săliştea Sibiului (wood)

1983 - emigrates to GFR

1987 - graduates the Sculpture classes at *Kunstakademie*, München

1992 - passes away in München

Exhibitions in Germany:

1985 - *Anais* Gallery, München

1986 - International Art in München's Workshops (*Internationale Kunst aus Münchner Ateliers)*, Küstlerwerkstatt, München

1987 - *Galerie der Künstler*, München (The Artis's Gallery)

1987 - The Débutants Award of the Culture Department of Bavaria

1989 - a monumental work placed in München

**Refugiu / Refuge,** 1986, lemn şi metal / wood and metal

https://biblioteca-digitala.ro

# STASIS

## stop and go

*Stasis* - cuvînt din greaca veche care înseamnă oprire, încetare, stagnare - trebuie raportată la fenomenul percepţiei, desemnînd momentul aţintirii atenţiei asupra unui obiect. Vizitatorul unei expoziţii de artă se deplasează prin spaţiu şi se apropie de obiecte. El este mai degrabă un trecător atent fără voie, care îşi îndreaptă intenţionat privirea asupra cîte unui detaliu, sesizează contururi, cercetează calitatea exterioară a suprafeţelor, caută să-şi găsească un punct de observaţie a obiectului. Percepţia sa este relativă în măsura în care depinde de proximitatea obiectului. Dintr-o perspectivă mai îndepărtată, văzul permite o orientare practică în trecerea în revistă a lucrurilor: de la mare distanţă, lumea dă impresia că ar sta nemişcată. Ca subiect al acestei *stasis,* spectatorul trece activ în revistă obiectele, pentru a le recunoaşte. Chiar dacă atenţia sa se îndreaptă asupra obiectelor înconjurătoare, el are în acelaşi timp reprezentarea difuză a structurii spaţiilor îndepărtate. Ceea ce este îndepărtat îi apare deopotrivă familiar şi fantastic, distant, străin. Cu cît îşi concentrează mai mult atenţia asupra necunoscutului şi recunoaşte mai mult, cu atît vederea sa este mai adunată într-o unitate aproape-departe în spaţiu. Privirea se stabilizează în perspectivă. Sistemul optic al liniilor directoare ale spaţiului se concentrează într-un loc central: punctul în care se opreşte mişcarea vizuală. *Stasis* stăvileşte cursul percepţiei şi astfel îl face vizibil - asemenea unei imagini-satelit care ne conduce într-un loc unde mişcarea se concentrază într-o unitate de idei.

*Nu pot să îmi imaginez nici o linie, oricît de mică ar fi, fără să o trasez în gînd* - spunea Kant -, *aşadar, pornind dintr-un punct, să generez treptat toate părţile şi de abia în acel fel să înregistrez ceea ce am conceput* (Imanuel Kant, *Critica raţiunii pure*). Mişcarea vizuală a spectatorului în spaţiu corespunde desenării unei linii şi conduce la o modalitate de viziune globală asupra evenimentelor, care vor fi sesizate şi precizate de conştiinţa sa. Conştiinţa şi mişcarea privirii se află în permanentă interacţiune. Ca să rămînem la exemplul precedent, conştiinţa trasează linia mental, înainte ca ea să se fi efectuat ca mişcare. Linia este expresia unei mişcări a conştiinţei. Mişcarea privirii spectatorului comportă două momente: continuitatea, adică viteza, şi punctualitatea pe care mişcarea vizuală o depăşeşte ca pe o graniţă, devenind punct de observaţie în momentul de *stasis*.

În timp ce noţiunea de static înseamnă echilibrarea forţelor ce acţionează asupra corpurilor în repaus, *stasis* are sensul de oprire a mişcării şi de moment al percepţiei concentrate. Procesele care se sustrag evidenţei şi care decurg de la sine devin evidente cînd ajung la stagnare. În starea de *stasis* este stopat şi totodată prezent nu numai cursul percepţiei, dar şi cursul continuu al conştiinţei - precum un *stasimon* (cîntul fundamental interpretat de cor în tragedia greacă). Cîntarea exprimă mişcarea sufletească suscitată de acţiune şi, totodată, aruncă punţi între scenele izolate. Platon concepea legătura dintre observator şi obiectul observat ca pe un pod pe care ajung la ochi impulsurile luminoase. Spectatorul se uită la obiecte sau le priveşte doar în treacăt, trece îngîndurat prin spaţiu: vede.

Extinzînd la dimensiunea "prezent" categoriile picturale ale lui Ad Reinhardt - VERTICALITATE ŞI ORIZONTALITATE, RECTILINIARITATE, PARALELISM, STASIS - spectatorul se va lăsa integrat în spaţiul de acţiune al obiectelor. Propoziţia lui Paul Klee *obiectele mă percep acum pe mine* sună, dacă mergem mai departe cu gîndul, astfel: spectatorul este o parte componentă a expoziţiei, iar opera de arată este trăirea lui unică în timpul petrecut în spaţiile de expunere. Spaţiul este, pentru percepţia subiectivă a spectatorului, parcursul din timpul şederii sale acolo. Timpul, ca măsură, sintetizează perceperea evenimentelor care se petrec succesiv, în lanţul lor temporal, presupunînd recunoaşterea, reamintirea celor întîmplate anterior şi îndreptarea gîndului, cu ochii minţii, simultan asupra a ceea ce se va întîmpla şi asupra a ceea ce se întîmplă acum. Timpul este un continuum în spaţiu şi unifică Aproapele şi Departele. Evoluţia e perceptibilă prin faptul că înlănţuie punctele şi astfel se formează, prin mişcare, un mod de configurare timp-locuri. În condiţii de simultaneitate, procesele se menţin în bogăţia lor contradictorie, se confruntă în mod mijlocit şi îşi afirmă valabilitatea - ca expresie a simultaneităţii diferitelor faze ale evenimentelor şi întîmplărilor. Percepţia spaţială se realizează prin acţiunea conjugată a condiţiilor fiziologice şi psihologice. Perceperea unui obiect în mişcare, de exemplu a unui tub de neon care clipeşte, trimite la elementele experienţei motrice şi la cunoaşterea acestora. Mişcarea are loc de la ceva existent la ceva care încă nu există. Uneori, fizicienii susţin că ei măsoară mişcarea. Ei se folosesc de formule matematice în care ritmul mişcării e formulat cantitativ. În schimb, *stasis* pare să nu fie efectiv perceptibilă ca o încetinire a mişcării şi ca o întrerupere de tempo. E drept că vizitatorul expoziţiei îşi îndreaptă atenţia asupra unui "ţel" al dispunerii perceptibile şi motrice, dar saltul mai departe al mişcării sale vizuale este inerent procesului. În suita salturilor de atenţie, fixaţia temporală şi perceptuală a unui obiect slăbeşte din ce în ce mai mult.

Mişcarea vizuală şi cea a deplasării spectatorului în spaţiu reprezintă, prin urmare, atît un semn al atenţiei sale cît şi expresia unei mişcări a conştiinţei, a fluxului său de conştiinţă, care se exprimă într-o nemijlocită serie asociativă de imagini şi de idei. Ideile sînt suscitate prin influenţă exterioară şi prin sens interior. În starea de extaz, spre simţuri afluează imagini şi senzaţii care sînt în mai mare măsură accesibile. Graniţele dintre lumea exterioară şi cea interioară se şterg. Zbuciumul ieşirii din sine, resimţit ca plăcere, groază sau angoasă, este nemijlocit corporal. Este oare o întîmplare faptul că în *Marele Lexicon complet şi universal al tuturor Ştiinţelor şi Artelor,* din 1743, stă scris că *stasis* ar fi *o revărsare de umori în venele şi în porii trupului?*

**Herbert Jochmann** - ***Berlin***

**(Traducere de Ferencz Zsuzsanna &Theodor Redlow)**



https://biblioteca-digitala.ro

# stop and go

Stasis - das altgriechische Wort für Stauung und Stockung - soll auf das Phänomen der Wahrnehmung bezogen werden und den Moment des aufmerksamen Gerichtetseins auf ein Objekt bezeichnen. Der Besucher einer Kunstausstellung bewegt sich durch den Raum und auf die Gegenstände zu. Er ist zunächst ein unwillkürlich aufmerksamer Begeher, der den Blick willentlich auf ein Detail fokussiert, Umrisse erfaßt, die äußere Beschaffenheit der Oberfläche erforscht, einen Standpunkt zum Objekt zu finden sucht. Dabei ist seine Wahrnehmung insofern relativ, als sie von der Nähe zum Objekt abhängig ist. Aus entfernter Perspektive bietet das Sehen eine praktische Orientierung im Überblick: Aus großer Distanz wirkt die Welt, als stehe sie still. Als Subjekt der Stasis tritt der Besucher aktiv vor die Objekte, um zu erkennen. Auch wenn seine Aufmerksamkeit den ihn umgebenden Gegenständen gilt, empfindet er zugleich eine diffuse Vorstellung von der Struktur ferner Räume. Was entfernt ist, scheint ebenso vertraut wie phantastisch, weit entrückt und fremd. Je mehr er seine Aufmerksamkeit dem Unbekannten zuwendet und je mehr er erkennt, desto mehr verdichtet er das Sehen zu einer Einheit von Nah und Fern im Raum. In der Perspektive fixiert sich der Blick. Das optische Leitlinien-System des Raumes konzentriert sich auf einen zentralen Ort, dem Anhaltspunkt der Seh-Bewegung. Stasis staut den Fluß der Wahrnehmung und macht ihn dadurch sichtbar - einem Satellitenbild vergleichbar, das uns an einen Ort führt, wo Bewegung zu einer Gedanken-Einheit zusammengezogen ist.

*Ich kann mir keine Linie, so klein sie auch sei, vorstellen, ohne sie in Gedanken zu ziehen,* äußerte Kant, *d.i. von einem Punkte alle Teile nach und nach zu erzeugen, und dadurch allererst diese Anschauung zu verzeichnen.* (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 203) Die Seh-Bewegung des Besuchers im Raum entspricht dem Zeichnen einer Linie und führt zu einer Art des Zusammensehens von Ereignissen, die durch sein Bewußtsein bestimmt und erfaßt werden. Bewußtsein und Seh-Bewegung befinden sich in ständiger Wechselwirklung. Um bei dem Beispiel zu bleiben: In Gedanken zieht das Bewußtsein die Linie, bevor sie als Bewegung ausgeführt wird. Die Linie ist Ausdruck einer Bewegung des Bewußtseins. Zur Seh-Bewegung des Besuchers gehören zwei Momente: das der Kontinuität bzw. Geschwindigkeit und die Punktualität, die, in der Seh-Bewegung als Grenze übersprungen, im Augenblick der Stasis zum Standpunkt wird. Während der Begriff Statik das Gleichgewicht von Kräften an ruhenden Körpern bedeutet, meint Stasis die Stauung von Bewegung und den Augenblick konzentrierter Wahrnehmung. Prozesse, die sich der Offensischsichtlichkeit entziehen, die selbstverständlich funktionieren, werden, wenn sie ins Stocken geraten, evident. Im "Zustand" der Stasis ist nicht nur der Fluß der Wahrnehmung an - und aufgehalten und zugleich gegenwäaratig, sondern auch der kontinuierliche Bewußtseinsstrom - einem Stasimon vergleichbar, dem in der griechischen Tragödie vom Chor vorgetragenen Standlied. Der Gesang bringt die durch die Handlung erregte Seelenbewegung zum Ausdruck und überbrückt zugleich die einzelnen Schauspielerszenen. Platon denkt die Verbindung zwischen dem Beobachter und dem beobachteten Gegenstand als Brücke. Über sie gelangen die Lichtimpulse zu den Augen. Versunken schaut der Besucher auf die Gegenstände oder blickt nur flüchtig, geht nachdenklich durch den Raum - sieht.

Erweitert man Ad Reinhardts Malereikategorien VERTIKALITÄT UND HORIZONTALITÄT, GERADLINIGKEIT, PARALLELITÄT, STASIS um die Dimension "Gegenwart", läßt sich der Besucher in den Wirkungsraum der Objekte integrieren. Paul Klees Satz *Jetzt nehmen mich die Gegenstände wahr* lautet weitergedacht: Der Besucher ist Bestandteil der Ausstellung, das Kunstwerk das einzigartige Erlebnis während der verweilten Zeit in den Ausstellungsräumen. Der Raum ist Parcours für die subjektive Wahrnehmung des Besuchers während der Zeit seines "Aufenthaltes". Als Maß synthetisiert Zeit die Wahrnehmung von Ereignissen, die in ihrer Abfolge zeitlich nacheinander verlaufen, und setzt eine Erkenntnis voraus, früher Geschehenes zu erinnern und es vor dem geistigen Auge mit später Geschehenem und jetzt Geschehendem zusammenzudenken. Zeit ist ein Kontinuum im Raum und vereinheitlicht Nah und Fern. Entwicklung ist dadurch wahrnehmbar, daß Punkte verknüpft, eine Art von Konfiguration der Zeit-Orte durch Bewegung gebildet werden. Im Zustand des Gleichzeitigen lassen sich Vorgänge in ihrer widersprüchlichen Fülle festhalten, vermittelt nebeneinanderstellen und als gültigbleibend behaupten: als Ausdruck der Simultaneität verschiedener Erlebnis-und Ereignisphasen. Raumwahrnehmung kommt durch das Zusammenwirken physiologischer und psychologischer Bedingungen zustande. Die Wahrnehmung eines sich bewegenden Objektes, zum Beispiel einer blinkenden Neonleuchte, ist auf "bewegende" Erfahrungselemente und dem Wissen um diese angewiesen. Bewegung vollzieht sich von etwas, das ist, zu etwas, das noch nicht ist. Physiker sagen bisweilen, daß sie Bewegung messen. Sie bedienen sich mathematischer Formeln, in denen das Gleichmaß der Bewegung quantitativ formuliert ist. Stasis scheint dagegen als Verlangsamung der Bewegung und Unterbrechung des Tempos nicht wirklich greifbar. Zwar richtet der Besucher der Ausstellung seine Aufmerksamkeit auf ein "Ziel" der wahrnehmungsmäßigen und motorischen Einstellungen, das Weiterspringen der Seh-Bewegung ist dem Vorgang jedoch inhärent. In der Folge von Aufmerksamkeitssprüngen löst sich die zeitliche und wahrnehmungsmäßige Fixierung eines Gegenstandes immer wieder neu.

Die Seh- und Geh-Bewegung des Besuchers im Raum ist demnach sowohl Zeichen seiner Aufmerksamkeit als auch Ausdruck einer Bewegung seines Bewußtseins, seines Bewußtseinsstromes, der sich in einer unvermittelten und assoziativen Folge von Bildern und Gedanken äußert. Gedanken entzünden sich durch äußere Einwirkung und innere Bedeutung. In der Ekstase strömen den Sinnen Bilder und Empfindungen zu, die in einem erweiterten Maße zugänglich sind. Die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt sind aufgelöst. Die Bewegtheit des Außersichseins, sei es Lust, sei es Schrecken oder Angst, ist unmittelbar körpelich. Ist es ein Zufall, daß es im *Großen, Vollständigen Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* von 1743 heißt, Stasis sei *eine Überlaufung der Feuchtigkeit in Gefäßen und Schweißlöchern des Leibes?*

Herbert Jochmann



https://biblioteca-digitala.ro

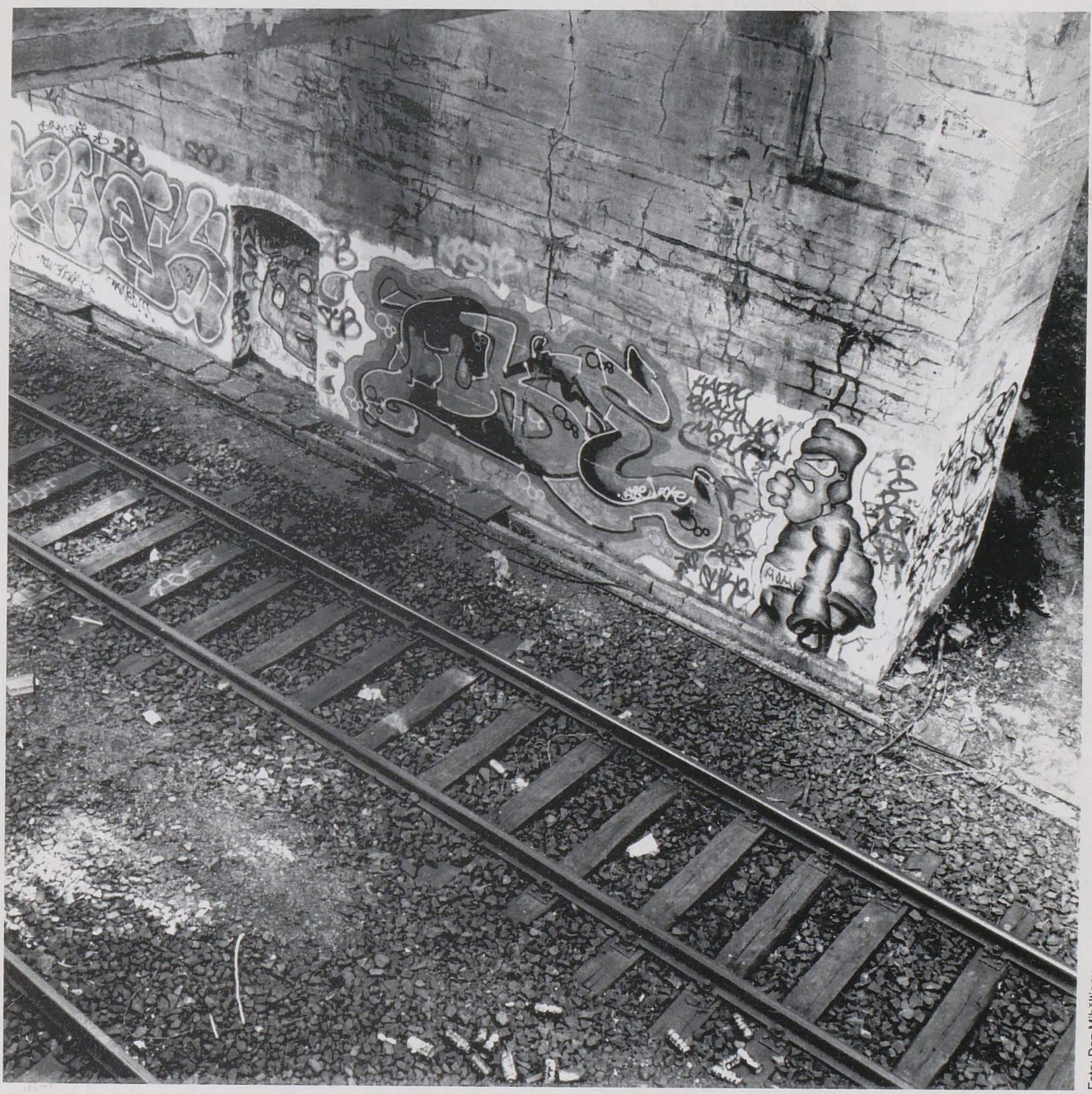


Foto: Dan Mihălţianu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro